مجلة الفكر والفن المعاصر

القاهرة

العدد (١٢٤) مارس ١٩٩٣

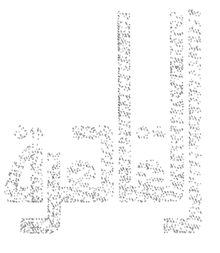
المواجهات الحرية الفردية فى التراث الأمريكى .
الفصول والغايات الرأسمالية وما بعد الحداثة .
المراجعات الأرهاب بين العلم والدين .
الايقاعات والرؤى حلمى سالم ، محمد صالح ، محمد حافظ رجب .
المحاورات أزمة المرأة المثقفة .



الغلاف الأول

الفنان : **بيكاسو ١٩١٧**

بريشة : **كوكتو**



مجلة الفكر والفن المعاصر

شهرية تصدر يوم ١٥ من كل شهر . الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب



العدد (١٢٤) مارس ١٩٩٣

الثمن فى مصر : جنيه واحد .

الثمن فى الخارج :

الكويت ٧٥٠ فلسا — قطر ١٠ ريالات — البحرين ١٠٠٠ فلس — سوريا ٦٠ ليرة — لبنان ٢٠٠٠ ليرة — الأردن ٧٥٠ فلسا — السعودية ١٠ ريال — السودان ٢٣٥ ق — تونس ٢٢٥٠ مليم — الجزائر ١٤ دينار — المغرب ٣٠ درهم — اليمن ٥٠ ريال — ليبيا ٨٠ دينار — الإمارات ١٠ دراهم — سلطنة عمان ١٠٠٠ بيزه — غزة والضفة والقدس ١٢٥ سنت — لندن ٢٠٠ بنس — الولايات المتحدة ١٠ دولار .

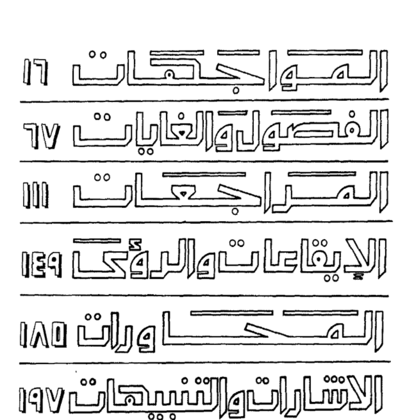
الإشتراكات فى مصر :

عن سنة (١٢ عددا) ١٢ جنيها مصريا شاملا البريد .

الاشتركات من الخارج [عن سنة ١٢ عددا] :

- البلاد العربية : أفراد ٢٠ دولاراً ، هيئات ٣٤٫٧ دولاراً شاملة مصاريف البريد .
- أمريكا وأوربا : أفراد ٣٢ دولاراً، هيئات ٤٦٫٧ دولاراً شاملة مصاريف البريد .

العنوان : مجلة القاهرة ـ جمهورية مصر العربية ـ القاهرة ـ ١١١٧ كورنيش النيل ـ فاكس 754213 . ت / ٧٤٩٤٥٥


المواجهات ١٦
الفصول والغايات ٦٧
المراجعات ١١١
الإيقاعات والرؤى ١٤٩
المحاورات ١٨٥
الاشارات والتنبيهات ١٩٧

من المحـــــــــــــــــــــــرر

ماذا يجرى يـا وزير التعليم ؟

فأثـارت رسـالـة القـارىء الأسـوانى الـذى طلب مـن تلاميذه ألا يقرأوا مجلة « القاهرة » ردود فعل واسعة فى صفوف القرّاء ، فقد وصلتنا عشـرات الرسـائل التى تستنكـر وتنـدد بمـوقف « المعلم » الذى آثر أن يحرض عقول النشء على الجهل بدلاً من تحريضهم على العلم والمعرفة والتفكير الحر . وهو بذلـك لا يؤدى رسـالة المعلم الطبيعيـة فى تـربية العقـل الناشىء عـلى الحوار والاستنارة ، حتى بما يخالف الآراء الشـائعـة . بـل أن هـذا « المعلم » يستعدى الفتيان فى أعمارهم الغضة عـلى عقول مصر ومفكـريهـا دون أن تكون لديهم القـدرة على منـاقشته ، وهو بذلك يجنِّد هؤلاء الفتية فى سن مبكرة لمصلحة مـا يسمى بالتطـرف والارهاب .

يجـرى هـذا فى وقت واحـد مـع إكتشاف إحدى المـدارس « لمعلمة » تذيع على تلاميذها شـريطاً مسجـلاً يحرض على الفتنـة الطائفيـة . وقد اتخـذت الجهـات التعليميـة بعض الإجراءات منها نقل « المعلمة » إلى عمل إدارى ونقل « الناظرة » إلى جهة أخرى .

وفى تقديـر الجميـع أن هـاتـين الواقعتين مجرد مثال على ما يجرى فى مدارسنا ومعـاهدنـا وجامعـاتنا من اختراق للقوى المـوصوفـة إعلاميـا بالتطرف .

وقد يرى البعض أن العلاج بالنقل أو تغيير الوظيفة ليس حلاً كافيا فى مثـل هـذه الأحـوال ، لأن « المعلم » الـذى يـروِّج بفكـر المتطـرفـين و« المـعلمـة » التى تـروِّج للفتنـة الطائفية ، يجب تحويلهما إلى النيابة العامة بل إلى نيابة أمن الدولة فهما يهددان سلامة الوطن .

ولكنى لست مع هذا الرأى . هذا النـوع من الإجـراءات يـوحى بـأن المسألة فردية . وهى ليست كذلك .

وفى خطابة للمعلمين طالب رئيس الجمهورية بتطوير برامج التعليم ، ومن بين ما قاله أنـه « يجب احترام عقائد الآخرين » . ومن المستحيل أن ترد مثل هذه العبارة على لسان رئيس الدولة إلا إذا كان قد أحيط علماً بما يجرى فى مدارسنـا ودور التعليم فى بـلادنـا . ولابـد أيضـا من أن هـذه « الإحـاطة بـالعلم » قـد وصلت إلى السيد وزير التعليم .

وبـالتـالى ، فليس المطلـوب هـو الإجراء الإدارى أو البوليسى الفردى لأن حقيقة الأمر أن هناك مناخاً عاماً فى دوائرة التعليم يقوم بعملية التجنيد والتفريخ للتطرف والمتطرفين . وهو مناخ يحتاج إلى تغيـير شامـل فى كل شىء ، بـدءاً من المناهـج وأسـاليب التـربيـة وانتهـاء بـأحـوال المعلم والتلميـذ والمـوظـف - النسيـج البشـرى الـذى يصنـع ثـروتنـا الثقافية - وكذلك البنية الأساسيـة للمـدرسة أو المعهـد أو الجامعـة ، بحيث ننتقـل من مـرحلـة التلقـين القمعى إلى مرحلة التدريب العقلى على الحوار وإرادة التفكير .

هذه الإرادة الحرة هى التى تخلق الإبداع والمبدعين ، وتنتج الحضارة العقلانية المستنيرة . بذلـك يتحول التعليم - كما ينبغى أن يكون - إلى مدخل إلى النهضة ، بدلاً مما هو عليه الآن حيث يبـدو وكأنـه المدخـل إلى الظلام ■



الفوضى

(١)

فأحب أن أقول إن الحد الأدنى بين الأقطار العربية لا توفره الإرادة ، بل البيئة والتاريخ الثقافى .. فاللغة العربية والحضارة الإسلامية هما اللذان يؤسسان الحد الأدنى للتجانس العربى المعاصر . أما الإرادة العربية المعاصرة فهى إرادة قطرية ضيقة الأفق لا تتسع للشعارات التى تطلقها الحناجر والألسنة . ولقد عاشت ثقافتنا فى حالة كذب نسميها حينا بالحلم وأحيانا بالازدواجية . وهى ألفاظ مهذبة . أقصد كاذبة ..أننا نهتف للقومية والوحدة العربية ، ولكننا نفكر ونمارس التجزئة والتشرذم ، فماذا ندعو ذلك ؟ إنه الكذب الذى أدى ويؤدى إلى فصام الشخصية . وهو كذب مركب لإننا نفكر مرتين فى وقت واحد ، نفكر بصوت مسموع فى الوحدة والقومية ونفكر فى اللحظة ذاتها بصوت مكبوت فى الانفصال والانقسام والتفتت : وهو كذب مركب مرة أخرى لأننا نقول الشىء ونفعل نقيضه دون أن يرف لنا جفن أو تهتز لنا شعرة . على صعيد الأفراد والجماعات والحكام والمحكومين . إننا كذابون أو مجانين أو كلاهما .

ثقافتنا ليست صورة سلبية لنا ، وإنما هى قيادة سلبية . البوصلة أو المرآة معا . حسب ثقافتنا نكون وحسب ما نكون عليه تنعكس ثقافتنا . جدل لا ينتهى بيننا وبين الثقافة كأى شعب آخر ، فالثقافة سبب ونتيجة فى وقت واحد ، تهدينا ونهديها سواء السبيل أو طريق الضلال .

الثقافة العربية المعاصرة تمضى بثبات فى طريق الضلال . هناك شموع عظيمة ، آحاد من العقول والقلوب المضيئة تدوسها جحافل الظلمة العاتية بالأقدام العسكرية والقبلية والعشائرية والعرقية والطائفية

لذلك ليست صدفة أننا نقتل أعظم مثقفينا وهم على قيد الحياة . إننا أمةمتخصصة فى اغتيال أعظم عقولها . وهكذا فإن المثقفين العرب القلائل الجديرين بهذا الاسم يبذلون تضحيات لا نظير لها فى العالم الحديث والمعاصر . يكفى أن نقرأ تقرير هيئة العفو الدولية خلال السنوات العشر الماضية لنكتشف أن فنون التعذيب العربية التى تمارس ضد المثقف العربى لا مثيل لها فى أى بلد آخر . عدد القتلى ، عدد المعوقين ، عدد المنفيين ، عدد المعتقلين ، عدد المقيمين فى المستشفيات العصبية ، عدد المفقودين ، لا نظير له فى أى بلد آخر . ولذلك ، فإن اللغة الوحيدة التى لا يترجم إليها تقرير هيئة العفو الدولية هى اللغة العربية . أية ثقافة يمكن أن تنتجها هذه الاوضاع ؟

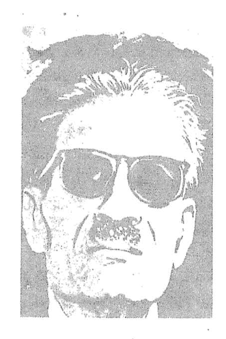
(٢)

إن الكتّاب العظام تصنعهم المواقف العظيمة . **برتراندراسل** لم يكن عظيما بسبب مؤلفاته الكبيرة فى الفلسفة والرياضيات ، وإنما كان عظيما بمحكمة برتراندراسل التى حاكمت الولايات المتحدة فى حرب **فيتنام** ، وكان عظيما لأنه اعتصم وأنصاره على الرصيف حتى أخذته الشرطة إلى السجن فى أعرق الديمقراطيات الغربية ، بريطانيا . **وسارتر** لم يكن عظيما بسبب رواياته ومسرحياته وفلسفته فى الوجود والعدم فقط ، وإنما كان عظيما لأنه هو الفرنسى كتب « عارنا فى الجزائر » ولأنه هو الغربى كتب « عاصفة على السكر » واقفا إلى جانب كوبا . **طه حسين** لم يكن عظيما فحسب لأنه كتب « **فى الشعر الجاهلى** »، وإنما لأنه أطلق شعاره التاريخى « **العلم كالماء والهواء** » .

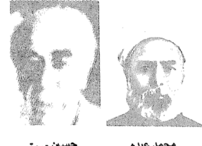
المـــــــخيفـــــــة

وحين جاء وزيرا للمعارف نفذ شعاره على الفور . ولم يغضب لأن ثورة يوليو جاءت بأحد خصوم مجانية التعليم وزيرا للتربية والتعليم . كان يدرك أن الهدف أهم من المنصب .

هذه هى الثقافة العظيمة عندهم وعندنا . ولكن ما أبخل زماننا بمثل هذه الثقافة . إننا أغنياء بالمثقفين فقراء فى الثقافة . ولقد تغيرت الدنيا . نحن الآن فى عصر الفضاء والكمبيوتر والهندسة الوراثية . وهذا يعنى أن الثقافة مؤسسات ضخمة وليست أفراداً عباقرة . لم تعد المدرسة أو الجامعة كما كانت عليه فى الماضى ، مجموعات من التلاميذ قليلة العدد يمكن التأثير فيها مباشرة . التليفزيون والفيديو والإذاعة هى المدارس الجديدة والجامعات الجديدة الأكثر والأسرع والأخطر تأثيرا . تراجعت الصحيفة والمجلة والكتاب أمام ثورة الاتصال الحديثة وتكنولوجيا الإعلام المتطورة . وليس هذا بحد ذاته عيبا ، وإنما العيب هو المضمون الذى نحشو به وسائل الإعلام الحديثة إننا نستخدم الوسيلة المتطورة لأهداف متخلفة . ومرة أخرى ، فنحن نكذب . نشتم الحضارة الغربية ليل



طه حسين



محمد عبده حسين مروة

نهار ولا نمانع فى استهلاك منتجاتها . نكذب ونقول لهم المادة ولنا الروح ، ولكننا لا نتردد فى استيراد مادتهم والتنكر لما ندعوه « روحنا » أو قيمنا الروحية والأخلاقية . أين هذه الأخلاق من المحيط إلى الخليج ؟ بلادنا العربية تسجل إحدى أعلى النسب العالمية فى الجرائم . لنتأمل فقط ممارساتنا اليومية فى حرب لبنان وفى غزو الكويت . هل هناك همجية وانحطاط أكثر من ذلك ؟ ومع ذلك لا نكف عن الاستنجاد بالتراث والأسلاف والأديان كأننا نستحق الانتساب إلى الأمجاد الغابرة أو شرف الانتماء إلى المقدسات . رحم الله الإمام **محمد عبده** الذى وصف أوروبا قائلا إنه وجد هناك مسلمين بلا إسلام أما هنا فإسلام بلا مسلمين . إننا لم نتقدم خطوة واحدة بعد زمن **محمد عبده** ، بل لعلنا تخلفنا ، لأننا عاصرنا معجزات كبرى فى العلم والمعرفة والحياة ، ولم نتأثر إيجابيا بذلك ، كأننا خارج العصر .

(٣)

مازلنا نحتاج إلى مراجعات شجاعة للفكر السائد والقيم السائدة ، فإننى

بـدايـات

لا أستطيع أن أعزل الممارسات التى يدعوها البعض قومية عن الانحرافات العنصرية وغير الديموقراطية فى الفكر القومى العربى . أقصد تحديدا «أصول» الفكر البعثى وفكر حركة القوميين العرب . وهى الأصول التى حوّلت القومية إلى أيديولوجية بدلا من ترسيخها كهوية لجميع العرب بمختلف انتماءاتهم . وهى الأصول التى حولت الوحدة السياسية إلى فكرة إمبراطورية ينجزها أصحابها بالقهر الخارجى والقمع الداخلى . ليست لنا الشجاعة إلى الآن لمواجهة هذا الفكر ووصفه الوصف الدقيق : إنه الفاشية العربية وليس القومية العربية ، وهو الدكتاتورية العربية وليس الوحدة العربية .

لم يسأل أحدنا : لماذا أخفقت «كل» الوحدات العربية بين مصر وسوريا وبين سوريا والعراق وبين سوريا وليبيا وبين ليبيا وتونس وبين ليبيا والجزائر وبين ليبيا والمغرب . لماذا فشلت كل أنواع الوحدة العربية ؟ أليس هذا سؤالا مشروعا وضروريا ؟

فى بلادنا — أقصد جميع البلاد العربية — خبراء كثيرون ومفكرون قليلون . وبالطبع فأننى لا أقصد بالمفكرين هؤلاء الافراد الافذاذ الذين كانوا فى الماضى «نجوما» فى المجتمع أو حتى فى العالم . وإنما أقصد أصحاب المواهب التى تتجاوز التوصيف والتصنيف والتشخيص إلى المساهمة فى صياغة رؤية شاملة . هذه الصياغة لم يعد الأفراد بقادرين فى ظل التطور العلمى والتكنولوجى الحثيث — أن يقوموا بها كل فى صومعة . وإنما تقوم بها مؤسسات كبرى للمعرفة . غير أنه يظل الفرق واضحا بين خبراء مراكز البحوث المستقلة أو الملحقة بالجامعات والوزارات والهيئات ، وبين المفكرين الذين يحصلون على نتائج الخبرة ويبدعون اتجاهاتها ويستكشفون تعميماتها واحتمالاتها .

ومن مؤشرات التقدم زيادة نسبة المفكرين والفلاسفة ، دون أن يعنى ذلك تفوقهم العددى على الخبراء والعلماء و«الأساتذة» . إن ما أضافته جامعاتنا ومراكز البحث العلمى فى أقطارنا العربية ، هو النسبة العالية من الخبراء فى الاقتصاد والاجتماع والسياسة والتاريخ . ولكننا فقراء فى المفكرين والفلاسفة .

فى المغرب الأقصى هناك **عبد الله العروى وعبد الكبير الخطيبى وعابد الجابرى وفى تونس هشام جعيط وفى لبنان ناصيف نصار وكان الراحل مهدى عامل (حسن حمدان) والراحل (حسين مروه) وفى سوريا انطون المقدسى ونايف بلوز والطيب تيزينى وفى ليبيا على فهمى خشيم والصادق النيهوم وفى السودان (كان الراحل جمال أحمد) وفى مصر زكى نجيب محمود وفؤاد زكريا وحسن حنفى ومحمود أمين العالم (وكان الراحل لويس عوض) ومراد وهبة ومحمد أحمد خلف الله . وإذا استبعدنا كتّاب الصحافة ونقاد الأدب والمؤرخين وعلماء الاقتصاد والاجتماع ، فإن نسبة المفكرين والمتفلسفين لا تزيد على واحد فى المائة بالنسبة للخبراء من الباحثين والدارسين . لم يعد ميسورا ظهور مفكر من العلماء كمصطفى مشرفة أو محمد كامل حسين . وليس أنيس منصور أو مصطفى محمود أو كامل زهيرى أو محمد عوده أو لطفى الخولى من المفكرين كما هو شائع ،**

وإنما هم من كتاب الصحافة المثقفين وبعضهم من الأدباء أو السياسيين . إن عشرين مفكرا فى أمة يقترب تعدادها من المائتى مليون نسمة هو كارثة بلا زيادة أو نقصان ، حتى إذا بلغ خبراؤها وعلماؤها عدّة آلاف . إن باحث التاريخ خبير هام جدا ، ولكن أين فيلسوف التاريخ ؟ إن ناقد الأدب كاتب مهم ، ولكن أين فيلسوف الأدب ؟ إن العالم فى الطب أو الكيمياء أو الزراعة من أهم صُيّاغ المعرفة ، ولكن أين فيلسوف العلم وفيلسوف المعرفة ؟ وهكذا ، إن ندرة هذه النوعية من المثقفين فى بلادنا عنوان سرّى لخوائنا القيمى والمعرفى جميعا . هذا الغياب الفاجع ينتج عنه غياب المعايير والضوابط والقيم فتكون الفوضى . ونحن فى زمن الفوضى المخيفة

نغطى عليها بانسجام مفتعل ونشاط الوعى الزائف ، فتبدو الأمور وكأن كل شىء « تمام يا أفندم » . وليس من تمام على الإطلاق ، فخلال شهرين أمكن لدولة عربية أن تغزو جارتها الشقيقة ، وأمكن لخمسة شباب أن يقتلوا رئيس البرلمان المصرى فى قلب القاهرة وفى وضح النهار . ليس من تمام أبدا ، فالإرهاب يمزق الانسجام المفتعل والوعى المزيف الذى يكسو الفوضى بغلالة رقيقة من النظام فنطمئن واهمين إلى أنه ليست هناك فوضى .

(٤)

ثقافة الإرهاب ليست هى الثقافة السائدة ، ولكنها تتمتع بمناخ ملائم . وليس الفكر الإرهابى هو فكر الجماعات التى يصفها الإعلام السياسى بالتطرف . هذا الفكر المسمى أحيانا بالسلفية هو أحد أنواع الفكر ، أما الإرهاب فهو ليس فكرا ، وإنما هو ثقافة عاطفية إن جاز التعبير ، تعتمد على الديماجوجية والغوغائية التى يسمعها الأميون ويراها المنحرفون ويروجها المستفيدون . ولست أقصد الأمية الأبجدية وحدها ، فهناك أمية المتعلمين التى تدفع بأحد أساتذة العلوم إلى تحضير الأرواح مساء بعد عودته من الجامعة مرة أخرى ، إنه الانفصام فى الشخصية الذى تغرسه أجهزة الإعلام وبرامج التعليم يومياً . لم نفكر فى تدريس العلوم الإنسانية لطلاب العلوم الطبيعية ، حتى يستنيروا بالفلسفة والأدب والتاريخ . وأنما حاصرناهم فى المعمل . لذلك خلت عقولهم من المعرفة الأعمق ، وقلوبهم من المشاعر الأنبل . ورحنا نفاجأ بأن ثقافة الإرهاب مزروعة فى كليات الطب والهندسة والعلوم . لم نفكر أيضا فى العكس . أى فى تدريس الطبيعة والكيمياء وغيرها من العلوم الطبيعية لطلاب الآداب والحقوق والاقتصاد والاجتماع والعلوم السياسية حتى يكون هناك توازن بين العقل والطب أو بين المعرفة والشعور أو بين التجربة والحدس .

(٥)

لدينا مجموعة من العاهات وأخرى من العورات . أخطر العاهات أننا نشيع فى أجهزة الإعلام الجيدة التوصيل لغير المثقفين ولغير المتعلمين أصلا مناخا من البرامج يساند فى النهاية ثقافة الإرهاب . أما أخطر العورات فإنه يتمثل فى الفجوات التى تخترق الذاكرة الجماعية للشعب .

إن صورة العقل المصرى لدى الأجيال الجديدة مشوهة غاية التشويه لأنهم يسمعون ويقرؤون أحيانا أن طه حسين عميل المبشرين الأجانب وأنه كافر . ويسمعون عن على عبد الرازق أنه الرجل الذى خسر دينه ودنياه . هذا ما نقلته لهم ثقافة الإرهاب ، لأن كتاب « فى الشعر الجاهلى » أو « مستقبل الثقافة فى مصر » أو « الإسلام وأصول الحكم » ليس موجودا فى الأسواق . ما زلنا مستسلمين لقرارات وإجراءات قديمة . ولو أننا تصورنا أن الكتاب المقدس (التوراة والإنجيل) كانت ترجمته عن اللاتينية ممنوعة ومحرمة فى أوروبا ، وأن أعظم المؤلفات العلمية والفلسفية كانت ممنوعة ومحرمة ، ولو ظلت الأمور هكذا إلى اليوم لما كانت الدنيا كما نراها الآن ، لما تقدم العلم ولما تقدمت المعرفة ولما كانت هناك طائرات وسيارات وتليفون وكهرباء وقطارات ..

ذلك أن كل خطوة علمية تنبنى على خطوة سابقة وكل خطوة سابقة تنبنى على فكر وفلسفة . وكانت الكنيسة والأمبراطور والملوك يحرقون المفكرين والفلاسفة ويصادرون أفكارهم وفلسفاتهم . ولو أن الأوضاع استمرت على هذه الحال لكانت الإنسانية لا تزال فى العصور البدائية .

ولكن أوروبا كانت تفرج عن النظريات التى تتهمها الكنيسة بالكفر ، وتعيد الاعتبار لأصحابها ، ويستمر تراكم المعرفة ولا تنشأ الفجوات فى العقل الأوروبى ، لذلك يظهر الجديد ويكمل القديم . أما نحن فما زالت عشرات الكتب مصادرة من أيام الملك فؤاد والملك فاروق ، ومن أيام الثورة وحتى الآن فالمصادرات لم تتوقف . لذلك يتشوه العقل المصرى ، والعربى عموما . هناك

بـــدايـــات

دولة عربية تصدر قائمة شهرية علنية بالكتب الممنوعة من التداول . ومن ثم يصبح ممكنا أن نجد الآن — ونحن نودع القرن العشرين — من ينكر كروية الأرض ومن يلعن نظرية التطور ، بينما هى معلومات يتلقاها تلاميذ المدارس الابتدائية من اليابان إلى المكسيك .

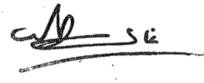
علينا أن نفرج عن الكتب المعتقلة وأن نعيد نشر الكتب التى نفدت بأسعار شعبية . الأجيال الجديدة لا تعرف سوى أسماء **محمد فريد أبو حديد وأحمد حسن الزيات ومصطفى صادق الرافعى وعلى أحمد باكثير وعصام الدين حفنى ناصف ، ويسمعون عن مؤلفات محمد كامل حسين وجمال الدين الشيال ومحمد فؤاد شكرى وسليم حسن وعبد القادر حمزه** . ولكن المكتبات تخلو من مؤلفات هؤلاء وغيرهم . كأننا نحارب الذاكرة ونمزق العقل الجمعى تمزيقا دون هوادة . كأننا مثل فرعون الذى يمحو أمجاد السابقين من المسلات ليكتب أمجاده وحده . أمة هكذا تنتهى لأن تصبح أمة بلا تاريخ وشعب تتصور أجياله أنه بلا تاريخ يدفع الثمن غالياً لأن الفراغ الذهنى والعاطفى يمتلىء فورا بثقافة الإرهاب .

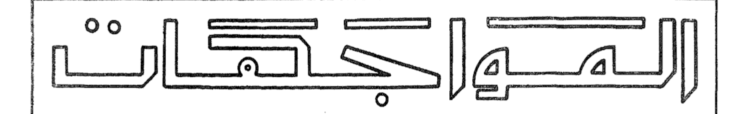
(٦)

منذ أكثر من عام ونحن نتكلم عن ميلاد التنوير ولكن مناهجنا الإعلامية والتعليمية ليست تنويرية والتنوير من ناحية مصطلح علمى دقيق لا ينطبق على الرافعى أو العقاد أو المازنى . ولكن يبدو أننا نرتاح إلى التفسير اللغوى فالتنوير من النور ، لا .. ليس الأمر هكذا ، فالتنوير فلسفة كاملة وعصر كامل فى الثقافة الأوروبية ، لا يجوز أن نخلعه اعتباطا على كل من نحبهم أو نحترمهم من أدبائنا . هم أنفسهم لايرضون بذلك ،هذا يزيد من البلبلة الطهطاوى ومحمد عبده وطه حسين وتوفيق الحكيم وسلامة موسى وزكى نجيب محمود ولويس عوض ، ونجيب محفوظ من أعمدة النهضة وليس التنوير . أما الرافعى الأديب والرافعى المؤرخ والمازنى وباكثير والزيات وأبو حديد وأبو شادى فهم من بناة الأدب المصرى والعربى ، من بناة اللغة والخيال والشخصية . وليس هذا من التنوير فى شىء .

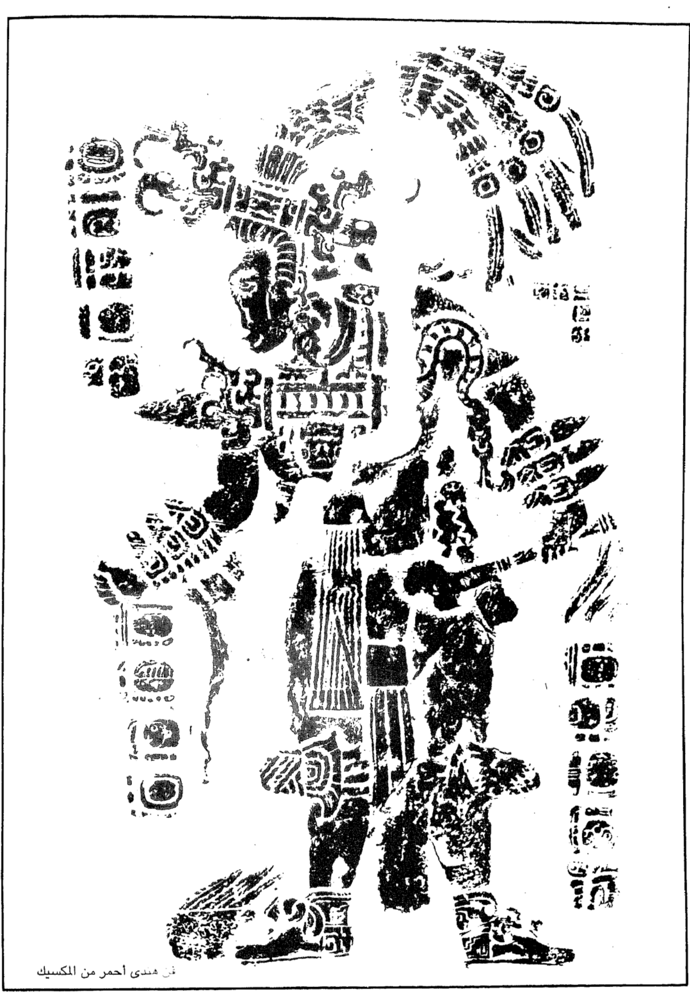
البلبلة من أخطر أمراضنا . لقد استمعت منذ أسبوع إلى أساتذة أفاضل فى التليفزيون يتكلمون حول علاقة حركة التحرر الوطنى بالإسلام وهو موضوع جميل وهام ومفيد وضرورى . ولكن ما معنى القول بأن « الدين لله والوطن للجميع » ليس شعارا علمانيا ، وأن ثورة ١٩١٩ وزعماءها ليسوا علمانيين ؟ يبدو الأمر كأننا ضد لفظ « **العلمانية** » فقط لأن دستور ١٩٢٣ والسلوك السياسى لحزب الوفد فى تاريخه كله هو سلوك علمانى لا غش فيه . والعلمانية لا ترادف الإلحاد ، وإنما هى الديموقراطية فى مجال العلاقة بين الدولة ومواطنيها على اختلاف عقائدهم . ولكن البعض يريد أن يدخل فى روع المؤمنين أن العلمانية كفر . هل يوافق السلفيون حقا على اعتبار سعد زغلول ومصطفى النحاس مثلهم ؟ أنهم بالقطع لا يوافقون على محمد عبده نفسه ، فكم بالأحرى تلميذه قائد ثورة ١٩١٩ ؟ ما هكذا تقلب الحقائق رأسا على عقب . ولكن هكذا تشيع البلبلة .

نعانى إذن من عاهة الفجوات المظلمة فى الذاكرة الجماعية للشعب بخلوها من تصور دقيق لتاريخ العقل والقلب ، تصور يخضع للنقد كل فترة وليس للإلغاء . وتمتلىء هذه الفجوات بثقافة الإرهاب التى تتجاور فيها كتب السحر والتنجيم وتحضير الأرواح جنباً إلى جنب مع سيرة حياة **شريهان أو أحمد عدوية** ويبدأ الإرهاب أحيانا بغزو الكويت ولا ينتهى بمقتل رفعت المحجوب ، لأنه يمر بأنواع من الجرائم تقع للمرة الأولى حين يقتل الابن والده والأم ابنتها ، وحين تنتشر السموم البيضاء ويتعاظم الانفجار السكانى ويرفع بعضهم السلاح باسم الدين . ■





١٢ الكشوف الجغرافية . اشكالية الإزدهار والسقوط ، [ندوة القاهرة] ـ ٢٤
تحولات العالم القديم ، على فهمى ـ ٤٠ الحرية الفردية في التراث الأمريكى ،
شوقى جلال ـ ٤٦ بين ذئاب الوحشه ، قصائد للهنود الحمر ، ترجمة م . ع . ا
ـ ٥٠ اسطورة الهنود الحمر فى السينما الامريكية ـ محمود قاسم . ٥٨
الخطاب نيابة عن الآخر ، مايكل كوبرسن .



فن هندى أحمر من المكسيك

اكتشـــــاف امريكــــا ٢

٥٠٠ عـــــام

فى العدد الماضى كنا قد قدمنا الجزء الأول من هذا المحور الذى عملنا عليه طويلا لنشارك به من منطلق الحوار النقدى ، فى قضية خصص لها العالم من حولنا الكثير من الوقت والجهد ، وهى القضية التى يمكننا أن نقول عنها عصر « الاكتشافات » الكبرى والتى جاء فى القلب منها رحلة كولومبوس إلى أمريكا ، ومرور خمسمائة عام على هذا الحدث .

وفى هذا العدد نستكمل مساهمتنا المتواضعة بهذه الندوة التى كان محور الحديث فيها بين المتحاورين ينصبُّ على مفارقة أنه فى الوقت الذى كانت الدولة العربية الإسلامية فى الأندلس قد آذنت بالانحسار ، فى هذا الوقت نفسه بدأت حركة الكشوف الأوروبية للعالم الجديد ، ليبدأ عصر فى أعقاب عصر آخر . بالإضافة إلى الندوة هناك عدد من الأبحاث التى يشارك بها كتّاب « القاهرة » فى حدث ما كان يجب أن يمر إلا ويكون لنا فيه ، كعرب ومصريين ، رأى محسوس ، نرجو أن نكون قد بلغنا ولو جزءا مما ألقى به القارىء على كاهلنا من مسئولية نعمل جاهدين على الوفاء بها .



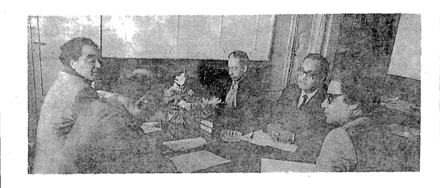
اكتشاف امريكا

٥٠٠ عام

الكشـــوف الجغرافيـــة

اشكـــــاليةالازدهــــار

ندوة شارك فيها :

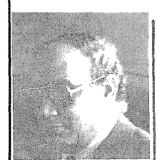




□ حسن حنفى :
أستاذ ورئيس ، قسم الفلسفة ، جامعة القاهرة ، له العديد من المؤلفات الهامة منها « التراث والتجديد » ، « من العقيدة إلى الثورة — ٥ أجزاء » ، « دراسات اسلامية » « فى فكرنا المعاصر » .



□ عمر الفاروق :
أستاذ الجغرافيا السياسية بجامعة عين شمس ، له العديد من المؤلفات منها « قوة الدولة » « دراسات جيواستراتيجية » ، المدينة والتكنولوجيا » ، « المدن الحجازية » و« البرارى » وغيرها .



محمد محمد زهرة :
أستاذ مساعد قسم الجغرافيا ، آداب القاهرة ، له العديد من الأبحاث عن السكان [المركز القومى للبحوث] وتخطيط شبه جزيرة سيناء (مركز التنمية بجامعة القاهرة) وتنمية الموانى الخليجية



... و السقـــــــــــــوط

ق القـاهـرة : تشـارك مجلـة القاهرة العالم احتفاله بمرور خمسة قرون على رحلة كـولومبس ، وتتم هذه المشاركـة من وجهة نظـر خـاصة ، ولكن هـذه الخصـوصيـة لا تمنع ارتباط هذه المشاركة بخيوط أخـرى كثيرة تنـاولتها العـديد من الندوات والمجلات والاحتفالات التى أقيمت بهـذه المنـاسبـة ، هـذا هـو توجهنا العام ، وهو التـوجه الـذى شاركنا فيه من البداية الدكتور عمر الفـاروق الـذى فكـر معنـا فى هـذه الندوة .

□ **عمر الفاروق** : الواقع أن رحلة كـولومبس تعـد ضمن حـركـة تُعـرف « بالكشوف الجغرافية » ، وتمثـل هذه الكشوف ، مع غيـرها ، مؤشـرات على نهـاية مـا يعرف بـالعصور الـوسطى الأوربيـة ، وأيضا نهـايـة مـا يعـرف بالعصور الحديثة ، ونهاية عصر وبداية آخـر ليست عمليـة هينـة أو سهلـة ، وإنما هى عملية لها مقاييسها ، وتختلف حولها وجهات النظر .

تلك هى الفكرة العامة عن الرحلة فى إطـار الكشوف الجغـرافية ، فمـا هى خصوصية تناولنا لهـذه الرحلـة ؟ إننا نحاول هنا أن نحلل هذا التزامن المدهش بين ما حـدث فى الأنـدلس فى ذات عام الـرحلة (١٤٩٢ م) من سقـوط آخر الإمارات العربية ، وتراجع المد العربى الإسـلامـى عن الأنـدلس بـأكملـه وانحساره تمامـا عن هذا الجـانب من البحر المتوسط .

وفى نفس الـوقت آذنت الكشـوف الجغـرافية بنهـاية السيطـرة العربيـة الإسلامية على طرق التجارة الشرقية ، هذه هى خصـوصيـة المسألـة ، خروج العـرب من الأنـدلس أولا وانـهيـار السيطرة العربية الإسلامية على طـرق التجارة بما أدى ، بعد أقل من ربع قرن إلى سقـوط آخـر المعـاقـل العـربيـة الإسـلامية وهى مصر المملـوكية تحت الحكم العثمانى فى ١٥١٧ أى بعد أقل من ربع قرن من رحلة « **كولومبس** » ، سقوطا يرجع بالدرجـة الأولى إلى تغير طرق التجارة إلى خارج المنطقة العربية الإسلامية ، وبذا دخلت المنطقة بأكملها إلى عصر جـديد أو مختلف عمـا كانت عليه ، إذن فالإطار العام هـو الكشوف وحـركـات الكشـوف ودخـول العصر الحديث وخصوصية المسألة تتحدد فى هذا التزامن الـذى لا يخلو من دلالـة ما بين سقوط الأندلس وانهيار التجارة العربية بتأثيراتها الشديدة والعميقة فى خريطة المنطقة ، ليس فقط بعد ربع قرن وإنما فيما تتابع بعد ذلك من تـأثيرات عديدة جدا . هذه المسألة هى ما أعتقد أنها تحتاج منا إلى حديث مستفيض ، بحيث توضح الانعكـاسات أو النتـائج الفكرية التى سبقت الكشوف الجغرافية بعـامة ورحلـة كـولـومبس خـاصـة ، وتغيرات البنية السياسية العامة للعالم فى هذا الإطار أيضـا من الموضـوعات المهمـة جـدا ، ثم تغيـرات الخـريطـة السكانية بحكم إضافة قارتين جديدتين أو ثلاث قارات (الثـالثة لم يكتشفهـا كولومبس هى استراليا) ، وأيضا لأن الرحلة بحرية فقد تكون زاوية نتائجها على تطور علوم البحار والمحيطات أيضا من الزوايا التى تستحق المتابعة .

اشكالية

الإزدهار والسقوط

□ **حسن حنفى** فى حقيقة الأمر إن هذا الموضوع هو حلقة صغيرة من منظور أعم، وهو فلسفة التاريخ، يعنى حدث خاص (مثل ١٤٩٢) ربما له دلالته ولكن دلالته تنصبُّ على شىء أعم بكثير وهو فلسفة التاريخ بالنسبة لهذه المنطقة وهى حوض البحر الأبيض المتوسط .

اسمحوا لى أن أبيّن حال البحر الأبيض المتوسط فى العصور الحديثة التى بالنسبة لنا ربما ليست ٥٠٠ سنة بل عشرين قرنا لأن هذا هو تاريخ البحر الأبيض المتوسط منذ نشأة المسيحية .

فى حقيقة الأمر هناك باستمرار حركتان فى البحر الأبيض المتوسط، حركة من الشمال إلى الجنوب، وحركة مقابلة من الجنوب إلى الشمال، وحركة من الشرق إلى الغرب، وحركة مقابلة من الغرب إلى الشرق .. وأوضح ذلك .

فمثلا فى العصر الرومانى كانت الحركة من الشمال إلى الجنوب، وبالتالى تم استعمار روما ليس فقط لشاطىء شمال البحر الأبيض المتوسط، بل أيضا للشاطىء الأسبانى والشاطىء الفرنسى، وأيضا الشاطىء الأفريقى .

وبالتالى هذه المستعمرات الرومانية بما فى ذلك شرق البحر المتوسط فى فلسطين .

ثم بانتشار الإسلام بدأت حركة معاكسة وهى طرد الرومان من الشرق الأفريقى بل وأيضا السيادة على الشاطىء الشمالى للبحر المتوسط، وهاتان الحركتان فى التاريخ ربما تفسران أسباب العداء الموجود حاليا للإسلام فى شرق أوروبا للجنوب، لأنه يبدو أن الثأر الرومانى القديم مازال موجودا فى الوعى الأوروبى . وعندما أتى الاستعمار الحديث من أوروبا بعد الكشوف الجغرافية ـ ويأتى من جديد إلى أفريقيا والمنطقة العربية ـ وبعد التحرر حدثت حركة معاكسة، وكأن القضية القديمة بين الرومان والإسلام تعود من جديد فى الاستعمار الحديث وحركة التحرر الوطنى الحديث . هناك أيضا حركة الشرق إلى الغرب ومن خلالها نفهم كولومبس، فكولومبس هو انتقال حركة التاريخ من الشرق إلى الغرب من أسبانيا والبرتغال، طبعا لو أخذنا فى الذهن البلاد الواطئة «هولندا» التى ذهبت إلى الجهة الأخرى، إلى آسيا، نجد أن هناك حركة من الشرق عبر الأطلنطى إلى الغرب، وهناك أيضا حركة معاكسة، أيام الصليبيين، فاكتشاف كولومبس لأمريكا كان بعد الصليبيين بقرن أو قرنين، وبالتالى كانت حركة الصليبيين حركة من الغرب إلى الشرق، أقول إذن تاريخ الصراع فى البحر المتوسط، يفهم فى مجمله على أساس أنه عندما يقوى شاطىء، سواء كان فى الشمال أو الجنوب أو فى الغرب أو الشرق، فإن ذلك يُحدث حركة مد وجذر بين الشعوب، وبالتالى عام ١٤٩٢ يفهم فى هذا الإطار .

أريد أيضا أن أضيف أنه لا يوجد تاريخ محايد، فالتاريخ باستمرار هو من وجهة نظر المؤرخ، فالعالم كله يحتفل بمرور خمسمائة سنة على اكتشاف أمريكا وابتداء من كولومبس، وهذه وجهة نظر المؤرخ الغربى، بالنسبة للمؤرخ اللا غربى (المؤرخ العربى الإسلامى) ١٤٩٢ هو سقوط غرناطة وبالتالى انحسار المد الإسلامى عن أوروبا، وكانت غرناطة آخر معقل بعد سقوط طليطلة ثم أشبيلية ثم قرطبة، أقول إذن، يعنى من وجهة نظر مؤرخ غير أوروبى هذا الحدث ١٤٩٢ ليس حدثا مفرحا، ليس حدثا يحتفى به ولا يحتفل به، بل هو حدث يحزن عليه . ويجعلنا نفكر ليس فى أسباب التقدم، بل فى أسباب السقوط، وإذا كان هذا المؤرخ مؤرخا « متجاوزا »، مؤرخا شاملا فهو يبحث أيضا فى نفس الوقت عن أسباب تقدم الوعى الأوروبى، وأسباب بداية نهضة أوروبية حديثة فى القرن الخامس عشر والسادس عشر وفى نفس الوقت يبحث أسباب انهيار الحضارة الإسلامية فى القرن الثامن الهجرى وخاصة وقت سقوط غرناطة .

ثم نأتى لقضية الكشوف الجغرافية أنا فى رأيى أن هذا مصطلح، **لابد من إعادة النظر فيه**، وفيما يتعلق باكتشاف العالم الجديد، هذا أيضا يحتاج إلى إعادة نظر، من الذى



يكتشف من ، العالم الجديد كان موجودا قبل كولومبس ، ولكن عدم معرفة الرجل الأبيض بأنه غير موجود ، أسماه اكتشافا ، وهذا يدل بالفعل على الرؤية المعرفية للوعى الأوروبى ، الشىء لا يكون موجودا إذا جهله ، وموجودا بعد أن يعرفه فهذه ذاتية صرفة ، الهنود الحمر كانت لهم ممتلكتهم وحضارتهم وحروبهم وسلامهم .. إلخ قبل أن يأتى الرجل الأوروبى،من ثمة لا أستطيع أن أقول « اكتشاف العالم الجديد » أو الكشوف الجغرافية ولكن بداية معرفة أوروبا بغيرها من الشعوب فى مرحلة بدأ فيها الوعى الأوروبى يرث الوعى العربى الإسلامى وينتشر خارج حدوده لأسباب نستطيع أن نعلمها جميعا ، ومن ثم فالعالم الجديد هو موجود وفكرة أن العالم الجديد هو عالم قديم وليس جديدا ، ولكنه جديد عندما بدأ الوعى الأوروبى ينتشر خارج حدوده وبداية الحكم باللون .

الرجل الأبيض يكتشف الهنود الحمر حتى الاسم (هندى أحمر) وهذا يدل على الرؤية العنصرية الغربية التى تجعل اللون أساسا لتصنيف الشعوب .

□ القاهرة : لكن القضية الرئيسة بالفعل هنا هو ما الذى حدث فى القرن الرابع عشر والخامس عشر والسادس عشر فى الوعى الأوروبى ؟

□ **حسن حنفى** : كما نعلم بدأ الوعى الأوروبى منذ القرن الأول ، منذ عصر آباء الكنيسة فى أول سبعة أو ثمانية قرون ، ورث اليونان وورث الرومان وكوَّن الكنيسة وكوَّن الأناجيل .

وهذه الفترة الأولى لها مميزات وهى تأسيس دين جديد وتأسيس سلطة كنائسية جديدة ولها عيوب ، الخلافات والهرطقة ، ومن هنا أتى الإسلام ، ظهر فى السابع الميلادى لكى يحقق بعض الخلافات التى وجدت فى العقائد ، ثم بعد ذلك فى العصر الوسيط الأوروبى ، بعد انتشار المسيحية خلال فترة شارلمان ، وانتشارها من شمال البحر الأبيض المتوسط إلى شمال أوروبا . هذه هى الفترة الثانية من الوعى الأوروبى من القرن السابع حتى القرن الرابع عشر .

العصر الوسيط بشقيه المتقدم والمتأخر ، المتقدم فى القرنين الحادى عشر والثانى عشر والمتأخر فى القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، وهو عصر الفلسفة المدرسية ، عندنا إذن فترتان فى فى تاريخ أوروبا فترة آباء الكنيسة فى القرون السبعة الأولى ، وفترة الفلسفة المدرسية فى القرون التالية ، ولكن ما الذى حدث ؟ ما حدث أنه فى القرن الرابع عشر بدأ الضيق من اللاهوت والعقائد ، وبدأ الوعى الأوروبى يحس أنه على أعتاب عالم جديد ، وكانت أول محاولة لاكتشاف العالم الجديد ، العودة إلى الآداب القديمة اليونانية والرومانية ، وفى هذه الحالة بدأت قراءة هوميروس وشيشرون من جديد ، وكأن هذا العصر قد أعاد رد اعتبار الوثنية القديمة التى رفضتها المسيحية فى العصر الوسيط وبعد أن تمثل بعض قيم الأساطير اليونانية والرومانية والاعتزاز بالإنسان وقوة الإنسان وإرادة الإنسان وبروميثيوس وارسيوس إلخ ... أنا فى رأيى إن هذا كان بداية اكتشاف « **ليتريت** » فى القرن الرابع عشر وبوكاتشيو وبيترارك ... الخ أى إلى بداية النهضة الأوروبية الأولى فى القرن الرابع عشر ، ثم تلا ذلك بعد أن تم الاعتزاز بالإنسان وإرادته وقدرته بدأ يتحول إلى الخصم وهو الكنيسة والدين ، وهنا بدأت حركة الإصلاح الدينى عند مارتن لوثر وهو يعلن أن المسيحى حر ، وأنه لا سلطة فوق سلطة حرية التفسير الفردى وانه لا واسطة بين الإنسان والله ، وأن كل التراث الكنسى ليس مصدرا من مصادر التشريع ، ولكن الكتاب وحدهما ، وبالتالى أخذ الوعى الأوروبى انطلاقة جديدة نحو الاعتزاز بحرية الإنسان وأن الإنسان أصبح مركزا للعالم فى القرن الرابع عشر .

فى هذه الفترة تقريبا بدأ الوعى الأوروبى يخرج خارج حدوده . ويكتشف عالماً آخر فيما وراء البحار ، سواء كان من ناحية الغرب أو من ناحية الشرق ، لأنه كان أيضا فى الذهن اكتشاف اليابان ، وكانوا يسمعون أن

اشكالية
الإزدهار والسقوط

هناك عالماً آسيوياً ، وربما كانت هناك بعض المراكب أيضا التى ذهبت محاولة اكتشاف اليابان والصين ، واكتشفوا جزر الهند الشرقية فى ذلك الوقت .

أقول إذن يعنى هذا هو بداية اعتزاز الوعى الأوروبى بنفسه وبداية انطلاقه من مركزية أوروبية ومن رؤية أوروبية ومن عنصرية وعرقية حتى استطاع أن يخرج خارج حدوده ، وكانت هذه بدايات ربما العصور الحديثة التى استمرت فى القرن السادس عشر عصر النهضة ، وبداية الثورة على الكنيسة ، وبداية الثورة على أرسطو ، وبداية قطع المعارف والمصادر المعرفية القديمة واكتشاف أن العقل قادر على التوجه إلى الطبيعة واكتشاف قوانينها ، وبالتالى بداية العلم الحديث والعقلانية الحديثة ، وانتهاء بأن يصبح الإنسان مركزا للكون ، وبتغيير النظام الفلكى القديم عند بطليموس ، وباكتشاف النظم الفلكية الجديدة أن الشمس هى المركز الرئيسى للأرض ، وأن العقل لا سلطان عليه ، ومن ثمة فإن القرن السادس عشر هو عصر النهضة الذى ينهى فيه الوعى الأوروبى هذه القرون الثلاثة والتى ينهيها ديكارت بمقولته الشهيرة « أنا أفكر إذن أنا موجود » فى القرن السابع عشر ويبدأ المشروع الأوروبى الجديد المعرفى العلمى النهضوى العقلانى ويسود الوعى الأوروبى ، ويرث العالم القديم .

□ **القاهرة** : هنا نصل إلى نقطة مهمة هى أنه فى نفس اللحظة التاريخية التى حدث فيها فى أوروبا بداية تفكير للخروج من المكان إلى آفاق أخرى سواء على المستوى الفكرى أو الجغرافى ، حصل أيضا عندنا فى العالم الإسلامى سقوط غرناطة .ما الذى كان قد وصل بنا إلى هذه الحال ؟ .

□ **حسن حنفى** : بطبيعة الحال هناك أسباب عديدة للانحسار الإسلامى فى الأندلس بداية بملوك الطوائف ، فكل أمير أندلسى أصبحت الدولة بالنسبة له هى مملكته ، وحدثت المعارك ، معركة فى طليطلة أو قرطبة أو أشبيليه ، الحروب بين ملوك الطوائف ، استعمال أجناس وجنود مرتزقة ليس لهم رسالة للدفاع عن قضيهم ، كما كان جنود طارق بن زياد من قبل ، وبدأ ذلك بتسلط الفقهاء على الحياة فى الأندلس وحرق كتب بن رشد ... الخ وبالتالى سيطرة الفقهاء ، والنظرة الخارجية القانونية ، ومن ثمة انمحاء العقلانية الرشدية ، التى ترجمت بعد ذلك وأصبحت أحد مقومات النهضة الأوروبية ، وربما نهاية المد التاريخى العربى الإسلامى فى المغرب أى فى الجناح الغربى من العالم الإسلامى وهذا شىء طبيعى كما يقول ابن خلدون ، ربما أن نظرية ابن خلدون أن النهضة تستمر ٢٠٠ سنة أى أربعة أجيال ، لكن الإسلام استمر فى الأندلس منذ أواخر القرن الأول الهجرى حتى القرن الثامن الهجرى أى سبعة قرون فى غرناطة .. إلخ . لكن لا ننسى حتى لا نكون متشائمين أنه فى نفس الفترة أو قبلها بنصف قرن ، تم فتح القسطنطينية (١٤٥٣) أى قبلها تقريبا بأربعين سنة (أو ٣٩ سنة) كانت القسطنطينية قد فتحت ، فما خسرناه فى الجناح الغربى كسبناه فى الجناح الشرقى وكأن الإسلام لا يكسب باستمرار ولا يخسر باستمرار ، ومن ثمة فتح القسطنطينية وبداية الامبراطورية العثمانية وبداية الإسلام وهو ينتشر فى شرق أوروبا وفى البلقان وأوروبا الشرقية حتى فيينا ، ولا ننسى انتشار الإسلام فى أفريقيا من خلال مصر فى القرن الخامس عشر عبر وادى النيل فما خسرناه فى غرناطة كسبناه فى مستوى آسيا من خلال تركيا وانتشار الإسلام فى افريقيا جنوب الصحراء فى القرن الخامس عشر والسادس عشر الميلادى ، وبالتالى ما ضاع منا بسبب العلم وانحسار العقلية الراشدية والعلمية فى الأندلس كسبناه من جديد ربما بروح الامبراطورية فى تركيا وبروح جنكيزخان الآسيوية وبروح هولاكو وأيضا من خلال الطرق الصوفية فى أفريقيا عبر وادى النيل وعبر التجارة ، والإسلام له طرق عديدة للكسب قد يكون مكسبه فى الأندلس هو التسامح والتعايش بين المسلمين واليهود والمسيحيين ، ويظل اليهود يعترفون بأن عصرهم الذهبى



كان مع المسلمين فى الأندلس وتظل الحضارة الأندلسية نبراسا ونموذجا للتعايش ، ولكن الإسلام انتشر فى تركيا بالطريقة التركية أى بالطريقة الامبراطورية وانتشر فى أفريقيا بطريقة الطرق الصوفية .

□ **عمر الفاروق** : سأحاول الإجابة عن هذا السؤال ومشاركة الدكتور حسن حنفى فيما قال : تعرضت الدولة العربية الإسلامية فى القرن السادس عشر لهجمتين ضاريتين ، واجهتهما الدولة المملوكية بنجاح ، هجمة بربرية مغولية فى عام ١٢٥٠ حيث اسقطت الدولة العباسية واسقطت معها بغداد وهجمة صليبية شديدة هى الحملة الصليبية السابعة بعدها .

فى ١٢٥٠ صدت الحملة الصليبية وفى ١٢٦٠ صد قطز المغول فى عين جالوت . وكانت بمصطلحات العلوم الحديثة القوتان المذكورتان مما أكبر قوتى بر وبحر فى العالم القديم تصدت لهما الدولة المملوكية ولكن أثرهما كان قاسيا فى الجناح الشرقى فى العالم الشرقى الإسلامى بأكمله ، فى هذه الفترة بدأ تضعضع الجناح الغربى فى الأندلس وبدأت أوروبا تقوم بحركة التفاف على الجناح الأندلسى ، ويتقدم أمراء جنوب فرنسا عبر جبال البرينيه ليحتلوا شمال أسبانيا وينتشروا بالتدريج لتسقط الإمارات العربية هناك إمارة بعد إمارة ، غير أن هذا التضعضع فى هذين الجناحين قد صاحبه واقترن به ازدهار شديد للدولة المملوكية فى مصر ، لماذا ؟ .. لأن الطرق التجارية القديمة كانت تتخذ لها طريقين : البحر الأحمر والخليج العربى .

بسقوط الجناح الشرقى توقفت التجارة فى الخليج وتركزت فى البحر الأحمر وأدى هذا إلى ازدهار الموانى المصرية فى السويس ودمياط ورشيد والاسكندرية إلى الحد الذى أصبحت فيه دمياط أهم موانى البحر المتوسط ، وحدث تحالف بين الدولة المملوكية والمدن الايطالية وهو ما يفسر ما قاله الدكتور حسن حنفى عن النهضة المبكرة فى ايطاليا ، مما أدى بعد ذلك إلى انتقال آثارها . لكن ارتباط المصلحة بالبحر الأبيض المتوسط وبتجارته ووقوع التجارة بأكملها فى الدولة المملوكية والمدن الإيطالية لتكملها بعد ذلك . لم يجعلها تفكر فيما هو ابعد من ذلك ، من الذى التقط الخيط : البرتغال والأسبان ، لماذا لأنهما بعيدتان عن طرق التجارة القديمة ولا مجال للمنافسة فى هذه الطرق .

اتبعت البرتغال أسلوب القرصنة لكنها لم تجد فائدة فى هذا الأمر ، وأيضا فى هذه الفترة كانت الحروب الصليبية قد أدركت أنه لا سبيل لاختراق القلب المملوكى على الاطلاق ، لأنه فى غاية القوة ، ومن ثمة تبلورت فكرة البحث عن طرق تجارية جديدة ، تحقق الخلاص للإقطاعية الأوروبية من أزماتها ، وتأسر طرق التجارة إلى خارجها ، وتطعن الدولة المملوكية فى قلب مواردها . وتكمل وصية أحد البابوات . بأن تقوم أوروبا بحملة صليبية كبرى تستعد لها لكى تستعيد الشرق بأكمله . تلك وصية مشهورة فى التاريخ لأحد البابوات .

لكل هذه الأسباب إذن الدولة العربية الإسلامية بدأت تدهورها بسقوط الجناح الشرقى وتضعضع الجناح الغربى ثم بتوجيه ضربة إلى القلب المملوكى فى هذه الفترة .

لكن خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر لم تتوقف الثقافة العربية الإسلامية عن النمو والازدهار ، بل أنتجت فى هذه الفترة ما هيأت للكشوف الجغرافية أن تبدأ بالفعل وهنا تنتهى إجابتى عن السؤال لكى يبدأ تعليقى على ما قاله الأستاذ الدكتور حسن حنفى فى إطلالته الشاملة الفلسفية على عصر الكشوف وما بعده وما قبله .

هذه الإطلالة سأربطها ببعض الأوتاد الأرضية فقط ، هذه الأوتاد الأرضية ما هى ؟

هى المدن التجارية ، هذا وتد ، هى الجامعات الأوروبية التى بدأت ككليات اللاهوت ، هذا وتد ، هى الترجمات الأوروبية للإنتاج العربى الذى أدركت قيمته الكبرى خصوصا فى مجال الجغرافيا ، تبدأ بالمدن ، كما قال

اشكالية

الازدهار والسقوط

الدكتور حسن حنفى المدن الايطالية قادت النهضة أؤكد على هذا القول ، وأقول أيضا مدن ، « اتهنزا » فيما وراء سلاسل الألب شمالاً ، ومعها تحالفت أخرى اكملت مسيرة التجارة بحيث اصبح الخط التجارى يمتد من الهند إلى شمال أوروبا ، هذه المدن التجارية تناقضت مصالحها مع الإقطاعية . كيف ؟

الإقطاعية كيان زراعى محدود بحدود معينة ، التجارة تتم فى مدن تجارية لا تقبل الحدود ، لأن التجارة حركة ؛ فهى تصطدم مع الحدود ، فبدأ التناقض بين المدن التجارية والإقطاعية الأوربية ، هذا التناقض انتهى ، بدون الخوض فى تفصيلات متعددة ، لمصلحة المدن التجارية التى تحالفت مع الملوك ليبدأ عصر النهضة القومية التى قادت هذه المسيرة .

لماذا ؟ لأن تمويل ودفع تكلفة الكشوف الجغرافية لم يكن فى إمكان مدينة بمفردها أن تتحمله ، وإنما كان لابد أن تتغير الصيغة إلى الدولة القومية ، هذه المدن بالذات هى التى احتضنت الجامعات مبكراً ، الجامعات بطبيعتها تناقضت مع الكنيسة ، بدأت من باطن الكنيسة ثم تناقضت معها وذلك عقب محاولة « توما الاكوينى » التى سادت فى القرنين ١٢ ، ١٣ بالتوفيق بين آراء أرسطو وآيات الكتاب المقدس .

هذه المحاولة التى عاشت عليها أوروبا . سرعان ما تكشفت عن التلفيقية ، فاستعاضت عنها فكرياً بالفكر العربى وبترجمة الفكر العربى ، وخاصة كتابات الخوارزمى والبيرونى والادريسى فى المجال الذى نتحدث عنه وهو مجال الكشوف الجغرافية ، قام بهذه المهمة ، « جيرار الكريمونى » و« بيتر الآلى » وغيرهما وأنشئت العديد من المكتبات الخاصة بالترجمة ودواوين الترجمة (دواوين كاملة للترجمة) ومن ضمن ما ترجمته جداول طليطلة المستندة إلى الزركلى وإلى البيرونى وإلى ، وإلى ، هذه الجداول افادت الكشوف الجغرافية إلى أبعد حد ، بالإضافة إلى ما ورد عند الجغرافيين العرب نقلاً عن بطليموس من افكار ، رغم أن الجغرافيين المفكرين الإسلاميين العرب تجاوزوا بطليموس لأن بطليموس رفض فكرة أحد معاصريه الفلاسفة بأن الأرض كروية فى كتابه « المجستى » أى الأعظم هذا الرفض أدى إلى جمود ، لو أن أوروبا أخذت بهذه الفكرة المعاصرة لاختلف الأمر .

جاء العرب « وقلبوا » فى عصر المأمون هذه الأفكار كلها ، ومالوا ، ابتداء من المسعودى إلى فكرة كروية الأرض وجاءت كلمة « كروية » بالنص فى كتابات المسعودى وكتابات « الوطواط المغربى » وكتابات « ابن خردذمة » وغيرهم .

بالإضافة إلى الفروض النظرية الخاصة بقبة الأرض ، بأن الأرض على شكل قبة ، هذه القبة تتلاشى عند قمتها خطوط الطول والعرض ، فبدأ عصر القياس بناء على ذلك بقياس نقطة الزوال فى عصر المأمون أكثر من مرة مما يدل على الرغبة فى التدقيق لدرجة أن ما توصلت إليه قياسات جرت للبحر المتوسط كانت تطابق تماماً القياسات الحديثة .

هذا كله انتقل كأفكار فكرية انتقلت بواسطة دواوين الترجمة إلى عصر « كولومبس » ولا تزال ملاحظات كولومبس على هوامش بعض النسخ المترجمة قائمة بخط يده حتى الآن ، خصوصاً فيما يتصل بفرض القبة الذى حاول أن يقنع بها لجنة « سلامنكة » التى اجتمعت لمناقشة فكرته ، فلم تقتنع ... لماذا ؟ لأن أفكار « المجستى » هى التى كانت تسيطر فى هذا الوقت .

بعد البديهيات تأتى الجامعات وقد سبقت الإشارة إليها . فى السياق السابق .

□ محمد زهرة : الحقيقة أريد أن اقول انه فى إطار المعالجة العربية لهذا الموضوع مثل ما تفضل الدكتور حسن والدكتور عمر فى البداية وأكدا ، فإننى أجد المسألة على قدر كبير جداً من الأهمية فى سنة ١٤٩٢ مثل ما تقدم وذكرته سقطت غرناطة ، وكانت أولى رحلات كولومبس إلى أمريكا فى أغسطس



من عام ١٤٩٢ ، فى نفس الوقت ، أيضا كان البرتغاليون يسهمون بدورهم فى الكشوف الجغرافية الكبرى على ساحل غرب افريقيا وبعد ذلك بأربع سنوات اكتشفوا رأس الرجاء الصالح فى طريقهم إلى الهند ، وأيضا فى هذا الوقت كما ذكر الدكتور عمر والدكتور حسن كان العثمانيون يتجهون إلى أوروبا شرقاً ليعوضوا بعض ما فقدوه غرباً ، وهذه الأمور على قدر كبير من الأهمية .

الجانب الذى تكلم عنه الدكتور حسن الذى يتعلق بانتقال الحضارة شمالاً وجنوباً أو جنوباً وشمالاً ، كان فعلا ، وارتبط به الاستعمار .

لكن هل الدكتور حسن يرى أن هناك دورة ضد عقارب الساعة فى الأغلب الأعم لحركة الحضارة والتاريخ ، من مصر والساحل الشرقى للبحر المتوسط ، ثم للبحر الأيونى ثم لليونان ، ثم للرومان ، وبعد ذلك عادت إلى المنطقة العربية أم أن جزءًا منها كان فى امتداد عقارب الساعة ، للعكس ، للأندلس ، ثم بعد فترة زمنية وركود انتقلت بعد ذلك إلى الساحل الشرقى ، إلى الولايات المتحدة الأمريكية ؟

على أية حال هذا مجرد تصور « لجغرافى » ينظر إلى الخريطه لعله يجد تفسيرا يحاول أن ينظر ، أو يجد ، فهذه ليست نظرية ، ولكنها فكرة ، لأن ارتداد العقارب مرة أخرى إلى المنطقة العربية ربما يقطع سياق دورة ضد عقارب الساعة للحضارة وللتاريخ بصفة عامة .

هذه رؤية فى إطار الرؤية التى قال بها الدكتور حسن فيما يتعلق بالشمال والجنوب ؛ أو الجنوب والشمال .

والنقطة التى تكلم عنها الدكتور عمر والمتعلقة بآثار الحضارة الإسلامية العربية فى تكوين كولومبس فهذه مسألة مهمة جدا . لماذا ؟

أولاً ، أنه لمن الثابت فى تاريخ كولومبس أنه زار منطقة الشرق الأوسط ، أو شرق البحر المتوسط ، وأنه قرأ كتابات الادريسى الذى كان يعيش قريبا لموطنه فى جنوه ، كولومبس من جنوه والإدريسى كان فى صقلية ، فى بلاط « روجر » وكتب كتابه المعروف« نزهة المشتاق » وأرفقه بالخريطة المعروفة وأرفقه بالقبة ، يعنى فكرة الكروية كانت موجودة فى صقلية قريبة منه وجاءت من عند الجغرافى المغربى الذي هاجر لأسباب سياسية ، وربما لأسباب فكرية من المغرب ، من فاس ، إلى صقلية واستقر عند « روجر » والذى احتضنه إذاً كان موطن كولومبس قريباً من الموطن الذى كتب فيه الإدريسى كتاباته ورسم خريطته أو قبة الأرض .هذا جانب من الجوانب التى تظهر لنا كيف تأثر كولومبس بالعرب حين زار شرق البحر المتوسط فى رحلات تجارية . وعاش فى المنطقة فترة فى خلال الرحلات قرأ الادريسى القريب منه والادريسى فى خريطته ربما تأثر ببطليموس ، وها نحن نرى تأثر الأدريسى فى خريطته ببطليموس ، إذاً لا ينكر أحد أن كولومبس تأثر بجوانب عربية فعلاً ، وبالفعل هذه نقطة طيبة ويجب التأكيد عليها كما ذكر فى البداية .

بالنسبة للأفكار التى تكلم عنها الأساتذة الأفاضل قبل وفيما يتعلق بكروية الأرض فالمصادر تؤكد أن الدمشقى أو « شيخ الربوة » كتب هذا فعلاً ، وقال إن الأرض كروية وأتى بالأدلة التى نعلمها الآن للطلبة فى المدارس ، وهى الأدلة المتعلقة بشراع السفينة ومن يكون الأول « ومين اللى بيظهر كل ما بيقرب من الشراع الذى يطول » ، وهذه موجودة فى نصوص مكتوبة فى كتابات شيخ الربوة . وكما قيل إن هذه الأمور نقلت وترجمت ، ورحلت من الشرق الإسلامى إلى الغرب الإسلامى ، ثم من الغرب الإسلامى إلى أوروبا ، وقد تأثر فعلاً كولومبس بهذه الآراء كلها .

وهناك نقطة مهمة ، وهى هل كولومبس هو أول من اكتشف أمريكا كما نعرفها الآن ، أو أن هناك فى كتابات الإدريسى أيضا قصة الأخوة « المغربيين » التى وردت فى كتاب الإدريسى ، الشباب الذين خرجوا من إحدى مدن المغرب على ساحل المحيط الأطلنطى فى اتجاه الغرب ، وظلوا مدة طويلة جداً مبحرين إلى أن أصابهم الإعياء ونفد طعامهم حتى وصلوا إلى

اشكالية
الإزدهار والسقوط

مكان ما وجدوا فيه أناسا لهم خصائص بشرية معينة موصوفة فى الكتاب ، وكيف أن حاكمهم هناك استطاع أن يستضيفهم ، ويعتنى بهم ليأكلوا ويشربوا وزود سفينتهم مرة أخرى بالأكل ليرجعوا ، هذه كانت قصة معروفة فى عهد الإدريسى .

ما هذا المكان الذى وصل إليه الفتية « المغربيون » هل يمكن أن نقول إن لهذه القصة دوراً فى التكوين الفكرى هناك وبالتالى رحلات كولومبس قامت على أساس هذا بالإضافة إلى التأثيرات العربية ؟ هذا الكلام مثبت وموجود فى الكتب وبعض الناس تقول إنه فعلاً تأثر بذلك ..

وبلا شك فإن أى إنسان يقدم على مثل هذا العمل لا يقدم عليه من فراغ ، ولا بد أن يكون تكوينه الفكرى وتكوينه العملى له دور مهم جداً فى هذه النقطة .

إذن الآثار العربية سواء كانت فكرية أو خرائط أو قصصاً توضح أن كولومبس استفاد من الكتابات العربية ، ولا نذهب بعيدا أنه فى عام ١٤٩٢ م أى فى السنة التى قام فيها كولومبس برحلاته هى نفس السنة التى سقط فيها الأندلس ، يعنى كانت لا تزال الكتب موجودة باللغة العربية ، والترجمات التى جرت فى القرن الحادى عشر الميلادى والتى بدأت فى هولندا بشكل أساسى ، فى علم الاستشراق ، والدكتور حسن يستطيع أن يقول فى هذا أكثر منى بكثير ، ولهذا كله أثر فى تكوين كولومبس .

وهذا ما يتعلق بالنقطة المتعلقة بالتأثير العربى على رحلات كولومبس من خلال معالجة عربية .

ويتبقى نقطة ، وهى النقطة المتعلقة برحلات « الفايكنج » والشعوب البحرية الموجودة فى شمال غرب أوروبا ، هذه الشعوب ثبت بالفعل أولا أنهم وصلوا بالفعل إلى « جرين لاند » وهى ليست بعيدة عن الساحل الشمالى الشرقى لأمريكا الشمالية البعض يرى أنهم وصلوا لجزر « لوفتن » وهى جزر قريبة جداً من سواحل أمريكا الشمالية وهذا كان فى وقت سابق بكثير على كولومبس ، هل يمكن أن يكون كولومبس قد قرأ هذا ؟

أيضا كانت الظروف الفكرية فى أوروبا فى هذا الوقت ، وأعتقد أنها كانت تسمح بتبادل مثل هذه الخبرات لهذا الشعب البحرى الذى هو « جاب » شمال المحيط الأطلنطى ، هذا بالفعل أيضا أتصور أنه موضوع جدير بالإشارة إليه ، ونحن نتكلم عن كشوف كولومبس فى نهاية القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر هذا فيما يتعلق بهذه النقطة .

□ القاهرة : سؤال للدكتور حسن حنفى حول سقوط القسطنطينية لحساب محمد الفاتح هل من وجهة النظر الفلسفية أو الفكرية . هل يمكن ان ينسب هذا الفتح إلى الثقافة العربية الإسلامية او انه ينتمى إلى حركة اخرى مغايرة تماماً ، كما دخلت القسطنطينية فى إطار هذه الحركة دخل العالم العربى الإسلامى فى إطار هذه الحركة ايضا ما تفسير الدكتور حسن لهذه النقطة ؟

حسن حنفى : الروح الآسيوية روح جنكيز خان ، وهولاكو وتيمور لنك ومحمد الفاتح ، يعنى الروح الآسيوية وإذا نظرنا نجد أن آسيا سهول ، والحصان فيها هو الدبابة اليوم ، وبالتالى فإن فكرة الفتح الآسيوى الحضارة ثانوية فيها ، وأنت تعلم ما فعل المغول عندما أتوا إلى بغداد ، ومع ذلك تبنوا الإسلام ، لكن بلا حضارة ، يعنى الروح الحربية الآسيوية ظهرت فى تركيا وبالتالى كان الأتراك يدافعون أولاً عن الامبراطورية التركية ، عن دولة الترك والإسلام كان أحد العوامل فيها ، لكن الإسلام ما هو إلا وسيلة وليس غاية ، والغاية هى الفتح يمكن أن يضطهد الأرمن يمكن أن يضطهد البلقان ، يمكن أن يضطهدوا المصريين ، يمكن أن يضطهد العرب أو يمكن أن يشل حركة القومية العربية ١٩٠٣ فى دمشق .

نحن طبعا الآن ربما بعد عصر الليبرالية نستنكف ذلك ، لكن أيضا ، والترك فهموا الغرب والغرب عامل الترك كما عامل الترك الغرب ، والأتراك



يقولون : لكن نحن دافعنا عن تونس ودافعنا عن الغرب العربى ودافعنا عن مصر ودافعنا باسم الامبراطورية العثمانية التركية وأن الغرب أتى غازيا ، ولا يفل الحديد إلا الحديد ، هذا نمط ، هذا نموذج ، لكن لم يكن هذا هو النموذج الذى عمل على بقاء الإسلام فى الأندلس ، كان بقاء الإسلام هناك بقاء حضاريا وفكريا وعلميا تسامحيا ، ففى إطار الحكم العربى ازدهرت الثقافات والفتوح أيضا ازدهرت كما قلنا فى أفريقيا عبر الطرق الصوفية مثلا هناك إذن ثلاثة انماط للانتشار الحضارى ، النمط الحربى ، العسكرى الآسيوى ، والنمط الحضارى الأندلسى ، النمط الصوفى الأفريقى ، وهذه كلها عوامل فى التاريخ ، أردت فقط أن أبيِّن شيئاً فيما يتعلق بهذه البداية الجديدة لأوروبا فى القرن الخامس عشر .

بطبيعة الحال يمكن الكلام عن خرائط الإدريسى وغير هذا ، لكن الكثير من الدراسات عن كولومبس جاء انه بحث عن العرب اليهود فى الأندلس وتحدث معهم وأخذ البعض منهم فى مركبه حتى يشرحوا له وهو فى الطريق سبل كيف يستطيع أن يصل عبر البحر إلى شىء آخر ، خاصة أن العرب قد ذهبوا من قبل إلى جزر الكنارى ، وأصبحت جزر الكنارى وهى على الشاطىء الغربى للدار البيضاء معربة ... إلخ وهناك أيضا طراز السفن العربية ، السفن التى أخذها معه كولومبس كانت هى نفس طرز السفن ، فالسفن كانت على أنواع فى ذلك الوقت ، سفن الفايكنج فى الشمال ، وسفن البرتغاليين ، وهناك خرائط توضح أنواع السفن التى أخذها كولومبس معه ، إذن هو أخذ معه ليس فقط الجغرافيا العربية ولكن أيضا العلم العربى فيما يتعلق بأهمية العقل وإدراكه لقوانين الطبيعة . وأيضا الروح العربية ، وأيضا يمكن الكلام عن الفروسية العربية التى لا نجدها فى أسبانيا ، أو جلبت لأسبانيا العربية ، ومن يقرأ مسرحية « السيد » لراسين يكتشف أن هناك روحا جديدة ، بالرغم من أن فرديناند وايزابيلا لا نحبهما كثيرا ، لكن كانا يتمتعان بنوع من الفروسية فى استرداد أسبانيا وفى طرد المور إلى شمال أفريقيا وبداية فتح جديد ، أى روح طارق بن زياد ، وفكرة الرسالة وركوب البحر ، ربما سادت فكرة الالتفاف شرقا ، بعد فشل الحروب الصليبية ولم يعد واردا ، التفاف حول البحار وسادت ، وبالتالى ، الالتفاف حول أفريقيا لحصار القلب ، أو الذهاب غربا بعد أن فشل الذهاب شرقا ، وقد عبر « جمال حمدان » عن ذلك جيدا فى كتابه « استراتيجية الاستعمار والتحرير » ، فى الستينيات .

لكن لا ننسى أيضا أن نتحدث عن معيار الغرب المزدوج ، كما نلاحظ حالياً فى تعامل الغرب مع فلسطين والبوسنة والهرسك من ناحية وتعامله مع العراق وليبيا من ناحية أخرى بالنسبة للمبادىء الدولية العامة ، ففى نفس الوقت الذى كانت أوروبا فيه تأخذ بالعلم ، وتأخذ بالفكر من العرب ومن الأندلس ، وتأخذ فكرة الرسالة والفتح عبر البحار ، كانت تمارس أبشع مظاهر الاضطهاد وتستخدمها داخل الأندلس ، عبر محاكم التفتيش ، وكان الأندلسيون يخيرون : إما الطرد إلى الشاطىء الأفريقى عبر جبل طارق وإما التحول فى الداخل من اليهودية والإسلام إلى المسيحية ، أو القتل ، ومن ثم بدأ المعيار المزدوج .

نقول إذن أن الوعى الأوربى بدأ بالعقل والعلم والذهاب إلى ما وراء البحار لنشر الثقافة الأوربية ، إلى آخره ، ونشر العلم الجديد ، ونشر روح النهضة ، إلا أنه كان فى الداخل ومع غير الأوربيين ، مع المسلمين فى الأندلس يستعمل أبشع أنواع الاضطهاد فيما عرف بمحاكم التفتيش .

لكن أريد فقط أيضا ألا أترك حدث كولومبس ، كحدث جزئى ، فقد تكلمنا عن بداياته ، ولكن أريد أيضا أن أضيف بعض الأفكار عن نهاياته .

كولومبس لم يكن عالما ، بل كان مغامرا ، لم يكن صاحب رسالة ، ولكن كانت لديه روح المغامرة الفردية ، وكان يعرض مشروعه مرة على « فرديناند » ومرة على آخر ، مرة على هذا الأمير ومرة

اشكالية
الازدهار والسقوط

على ذاك الأمير ، وبما كان يعدهم ، كان يعدهم ، ليس بالتبشير بالمسيحية ، وإنما بالذهب ، ففي أول رحلة أحضر أكثر من صندوق ذهب وأحضر نوعا من البشر ، نوعا من الكائنات ليفرجهم عليهم ، وكأنهم ليسوا بشرا ، ولكن مجرد كائنات يقفون بين الحيوان والإنسان إلى آخره ، كما أنه لم يفته أن يستغل عندهم الروح المسيحية ، فقال لهم ، ساعدتموني ، واعطيتموني الأسطول والسفن والرجال والمال فإنني سآتي لكم . بهذه الكائنات لأبشر بها .

فاستعمل هو أيضا حساسية فرديناند وايزابيلا للدين ، لكنه في النهاية ، كان باحثاً عن الذهب واستمر فيما يسميه البعض بالكشوف الجغرافية التي أصبغ عليها البعض روح المثالية باعتبار أنها نشرت الحضارة الغربية وما هي في حقيقة الأمر إلا بحث عن الذهب وبحث عن الثروة وبحث عن مصادر جديدة للرزق .

بالإضافة إلى ذلك لا ننسى أيضا استئصال الهنود الحمر .

البداية كانت إذن باضطهاد الآخر داخل الأندلس كما قلت والتعاون مع قطّاع الطرق واللصوص الذين كانوا يسيطرون على البحر ، لأن هؤلاء أيضا كانوا باحثين عن الذهب فقيل لهم ولماذا لا نجمع الأساطيل ونبحث عن الذهب معا بدلاً من أن نأخذ من بعضنا الذهب فلماذا لا نتعاون لأخذ ذهب الآخرين ؟

وكما نعلم جميعاً فإن المهاجرين إلى العالم الجديد كانوا نوعين من الناس الباحثون عن الذهب أو المجرمون وقطاع الطرق المطلوبون من العدالة داخل أوروبا ، أو المضطهدون من الإصلاح الديني والباحثون عن حرية الإيمان إلخ لكن العالم الجديد لم يستقبل كل المطرودين من العالم القديم .

ولا ننسى أيضا أنه وبعد الاستقرار ، وبعد ذهاب الرجل الأبيض إلى العالم الجديد هذا ، لا ننسى الحروب الشنيعة التي جرت بين الفرنسيين والانجليز ، وبينهم وبين البرتغاليين ، فأصبح كل فريق يحاول أن يستولي على كل شيء وبالتالي لم تكن هناك فكرة نشر المدنية الأوروبية ، بل كانت هناك أبشع أنواع الحروب بين الدول الأوروبية جرت هناك ، ثم بعد أن توحدت أمريكا وبعد أن استقر الرجل الأبيض بدأ الذهاب من العالم الجديد شرقاً إلى أفريقيا من « لويزيانا » في الجنوب إلى أفريقيا لاستجلاب السود بالملايين من أجل تعمير الأرض ، وكأن الرجل الأبيض أراد أن يكون سيداً وفاتحاً وليس عاملاً منتجاً ، ولنقارن بين ما فعله العرب في أسبانيا ، في الجنوب ، في الزراعة والصناعة والتجارة وشق الطرق والعمران ، فإذا نظرت الآن لجامع قرطبة ، والجامع الأموي في دمشق لا تجد فرقا ، وهذا يعني أن العرب نقلوا حضارة تجمعهم ، أما الرجل الأبيض فذهب ليسيطر ويستأصل الهنود الحمر ، واستولى على الذهب ، ولم يعمل بنفسه بل ذهب إلى الساحل الغربي لأفريقيا ليقوم بأكبر عملية نقل بشرى من أفريقيا إلى ما يسمى بالعالم الجديد وبالتالي بدأت العبودية في العصور الحديثة ، يعني في نفس الوقت الذي كان الغرب ، في القرن السادس عشر يعلن عن حقوق الإنسان ، وأن الإنسان مركز العالم ، كان في نفس الوقت يأخذ البشر (الذين لا حقوق لهم) إلى العالم الجديد ثم بعد أن قوى العالم الجديد ، بدأ مرحلة جديدة من الانتشار غرباً إلى الشرق ، في الاستعمار الأوروبي الحديث والذي استمر حتى حركة التحرر .

وهكذا يمكننا أن نقول إن هذا ما حدث بعد كولومبس .

فحدث كولومبس ليس جزيرة منعزلة ، بل هو أحد لحظات التاريخ ، فهناك تاريخ قبله وتاريخ بعده .

وربما نرى الآن أنه حتى وبعد سقوط الاتحاد السوفييتي ، وكل المعسكر الشرقي الاشتراكي ، نرى تفرد أمريكا بالعالم كقطب واحد وذهاب (أمريكا) من الغرب إلى الشرق الجديد وهذا / في رأيي استمرار لذهاب الغرب والعالم الجديد إلى أفريقيا ، ثم إلى اليابان وضربها بالقنابل النووية ، ثم إلى العراق وليبيا ، وبالتالي فإن هذا يعني استمرار ما يسمى بروح كولومبس التي ذهبت



من الغرب إلى الشرق ، وهى الآن تعود من الغرب إلى الشرق من جديد .

ثم أنه لابد أن نتساءل إلى أى حد ما تزال هناك روح النهضة الأوروبية ، والإصلاح الدينى ، روح الحريات العامة ، والعقلانية ، والعلم ، وهل استمرت هذه الروح فى العالم الجديد ؟

إلى أى حد هناك إنسانية فى العالم الجديد ؟ كلنا نعلم المجتمع الأمريكى وما يسود فيه من عنف وجريمة وفقر وحرب وجنس وأمراض ، إلى آخره ، لابد أن نسأل : إلى أى حد استمرت مُثل القرن السادس عشر والقرن الخامس عشر وهل استمرت أم أنها انقلبت على عقبيها .

إننا إذا قارنا مبادىء رواد عصر النهضة ونظرنا لنهاية عصر النهضة ، ولو قارنا بدايات العصر الحديث ، ونهاية العصر الحديث لرأينا ربما مصير كثير من النهضات كيف تنقلب على نفسها ١٨٠ درجة .

■ **القاهرة : هناك استفسار يمكن أن يستكمل به الكلام هو ماذا كان سيحدث لأوروبا والعالم المعروف أو المكتشف لو تقدم كشف كولومبس للعالم الجديد عن سنة ١٤٩٢ أو تأخر عن هذا التاريخ .. ؟ هل فعلا لو تقدم كشف كولومبس للعالم الجديد أو تأخر كانت فترة العصور الوسطى ستطول بعض الشيء ؟**

هل كانت علاقات القوة السياسية ستاخذ نفس المسار ؟ هل كان عصر النهضة سيبدأ مبكراً عن ذلك أم يتأخر ؟

عمر الفاروق : لا يميل المؤرخون إلى طرح مثل هذه الأسئلة ، المؤرخون المحترفون بطبيعة الحال ، وإنما هى تدخل تحت بند المباريات الذهنية التى يمكن أن تنتقل بالتواريخ هنا أو هناك لكى تتصور أن ثمة بدايات أخرى أو نهايات أخرى للأحداث .

وهو سؤال مهم بطبيعة الحال ولكن ذلك يقتضى ليس الإجابة عنه فقط وإنما تغيير السياق المؤدى إليه بأكمله وتغيير السياق التابع له بأكمله وبالتالى هذه عملية صعبة جداً .

لكن أعتقد أن رحلة كولومبس قد أدت إلى حلول ، أو إلى إيجاد حل للمشكلة السكانية فى أوروبا ،أوروباخلال هذه الفترة نمت سكانياً بشكل كبير ، والإقطاعيات ازدحمت ، ووجد الإقطاعيون الحل فى تنظيم رحلات الحملات الصليبية بهدف التخلص من هذه الكثافة العالية ، مع أهداف أخرى بطبيعة الحال مغلفة كلها باستعادة الأراضى المقدسة ، لكن بالإضافة لما تسببه الحروب من خسائر بشرية فهى تسهم فى حل المشكلة ، والواقع أن العثور على العالم الجديد تم بالصدفة ، وهنا قد أختلف مع الأستاذ الدكتور حسن حنفى فيما ظهر فى ثنايا حديثه من أن هناك ما يشبه التعمد فى الحركة نفسها ، الحركة نحو الغرب فالوصول إلى الشرق عن طريق الإبحار غرباً كان ضمن مشروع أسر التجارة العربية . فالمشروع البرتغالى للالتفاف حول أفريقيا لم يستطع الأسبان إن يشاركوا فيه لأن البرتغال كانت قد سبقت إليه ، هذا الطريق أصبح برتغاليا ، والطرق العربية القديمة كانت تحت سيطرة الدولة المملوكية ولا سبيل إليه إذن لم يكن هناك من سبيل إلا بقبول مشروع كولومبس الذى بدا خياليا ورفض تماماً ، لهذا السبب الاقتصادى اندفع كولومبس للوصول إلى الشرق ، وليس بهدف اكتشاف عالم جديد فيه غموض أو فيه غير ذلك .

مرة أخرى قبل أن نترك الحديث عن المسألة السكانية أريد أن أعقب على حديث الدكتور حسن حنفى حول اقتران الثقافة التركية بالعربية وما أصبح عليه التركى من سوء السمعة فى العالم الأوربى حتى لقب بالبشع ، وأصبحت أغانى الأطفال تذكر التركى لإخافتهم ، واختلطت صورة العرب بالتركى اختلطت فى ذهن الأوربى . منذ سقوط القسطنطينية أى قبيل الكشوف الجغرافية . فأنا أعتقد أن تخليص الصورة العربية من الصورة التركية فى الذهن الأوربى ربما تكون مهمة فكرية هامة جداً فى هذه الفترة .

أما المقابلات التى ذكرها الدكتور حسن عما فعله العرب فى الأندلس ،

اشكالية
الازدهار والسقوط

وعما فعله المسيحيون فى الأندلس . فهذه تحتاج إلى وقفة وإلى استقصاء لأنها أصبحت نغمة سائدة فى المجتمع ، مثل التركى البشع عند الأوربيين .

فتذكر الرحلات المتأخرة فى الأندلس بعد سقوط الإمارات الإسلامية حالة من التعامل الحسنة جداً مع الرحالة المسلمين فى الأندلس فهم فى هذه الفترة لم يتعرضوا لأى إرهاب أو اضطهاد ، وأنا أعلم أن هناك حملات تعذيب بشعة ومحاكم تفتيش فى عهد فيليب الثانى خاصة ، لكنها كانت موجهة للعرب واليهود وبعض المسيحيين أيضا .

أنا لا أريد الدفاع وإنما أرى أنه لابد من إيجاد صيغة أخرى غير المقابلات .. وربما تكون فرصة أن تثير هذه الندوة قضية أن نقابل ما بين صورة العربى التركى ، وصورة المسيحى الأندلسى الأسبانى البشعة هذه ، وأرى أن الدكتور حسن يريد أن يعقب .

حسن حنفى : من الحكمة أن نجمع بين عوامل عديدة من التاريخ ، طبعاً الأخ عمر يركز على جوانب التجارة وهذا جيد ، والعوامل السكانية وهذا جيد ، إلى آخره ، لكن هناك عوامل أخرى هو ما سماه هيجل من قبل بروح التاريخ .

فهناك عوامل عديدة تتحكم فى التاريخ ، هناك العوامل المادية والاقتصادية والتجارية والسكانية والجغرافية .. إلخ ، وهناك أيضا عوامل لا تقل فاعلية عن هذه العوامل ، وإن كان الوضعيون وانصار مذهب « الحتمية التاريخية » لا يعطونها أهمية ، وأهمها روح التاريخ ، وهى فكرة من أفكار هيجل ، إن التاريخ فكرة ، وإن الفكرة روح وبالتالى فإن روح أى حياة هى دوره ، وسأعطى مثلا على لماذا نشأ كولومبس فى أرض بن رشد ، ولماذا انحسر المد الإسلامى فى سيطرة الفقهاء .

كانت هناك روحان للتاريخ ، روح الغزالى وابن رشد فى تهافت الفلاسفة وتهافت التهافت . الغزالى وربما لأسباب بداية الحروب الصليبية ، لأن الغزالى توفى بعد بداية الحروب الصليبية بعشر سنوات لذلك لم يشر إليها ، ولكنه شعر بأن الدولة فى الشرق فى خطر ، وأنه لابد من إنشاء الدولة القوية مع التضحية بالداخل ، الكل يتكاتف وراء نظام الملك ، وراء الدولة المشرقية ، ووراء السلطان ، حتى لو أخذ السلطة بالشوكة دون عقد اجتماعى من أجل الوقوف أمام الخطر الخارجى وهذه العقلية مازالت موجودة حتى الآن ، نضحى بالحريات الداخلية من أجل مواجهة الخطر الخارجى ، كان فى الماضى الصهيونية ، ولا أدرى إذا كان الاستعمار مازال يمثل خطرا خارجيا أم لا حاليا ، لكن التضحية بالداخل من أجل المواجهة الخارجية ، ومادام تم التضحية بالداخل وبالتالى لابد من سيطرة رجال الدين مع رجال الدولة ، وبالتالى انتهاء حرية الفكر ، ورفض المعارضة ورفض مواجهة الحاكم ، والرأى الآخر ، الرأى بديل . وبالتالى نقد المعتزلة ونقد الباطنية ونقد الخوارج ونقد كل خصوم الدولة من أجل الدولة القوية .

فى الأندلس بدأ بن رشد يحاول رد الاعتبار لروح التقدم والتاريخ عن طريق العقل وعن طريق العلم وعن طريق البحث فى الطبيعة وقوانينها .. إلخ ، هذه الروح الأندلسية الرشدية هى التى ظهرت فى كولومبس ، لكن طبعا ضربه الغزالى بقوة ، وكان ملوك الطوائف ينهون سيطرة رجال الدين ، وبالتالى تمت التضحية بالداخل رأى العقل والعلم والطبيعة وقوانينها فى سبيل سيطرة الفقهاء بدعوى المحافظة على الدولة فانهارت الدولة .

أنا أقول إن كولومبس هنا كان يمثل ، على الأقل من حيث كشف الطبيعة ، وكشف البحر ، والبحث عن الأرض ، والاعتماد على الفلك والخرائط ـ روح بن رشد ، وهى الروح التى كانت وراء نشأة الحضارة الإسلامية الأولى ، روح المعتزلة وروح الانفتاح على الحضارات الأخرى ، فى الوقت الذى يسيطر فيه الفقهاء وتسيطر فيه الدولة ورجال الدين ، ويضحى بالداخل من أجل الخارج فى الوقت الذى تصبح فيه الدولة ممثلة لعقيدة واحدة هى الأشعرية ، ويعطى الغزالى للناس إحياء علوم الدين

والتصوف ، فى الوقت الذى يعطى فيه الفقهاء لرئيس الدولة العقيدة المطلقة ، والأشعرية ، عقيدة التسلط ، عقيدة الطاعة والولاء أى التصوف وبالتالى ينشأ نوع من الوئام بين مصلحة السلطان فى السلطة المطلقة ورضاء الشعب من خلال قيم التوكل والرضا والورع ... إلى آخره .

□ **القاهرة : لكن هل التحول الذى حدث كان نتيجة لعوامل داخلية أم لعوامل خارجية ؟**

□ **حسن حنفى** : قد يكون الغزالى هو المحرك له عندما أعطى الدولة أيديولوجية السلطة وأعطى الناس أيديولوجية الطاعة ، لأنه نشأ فى بداية الحروب الصليبية ، وأنا لا أدرى إذا كان هذا الدافع عند الغزالى ، البعض يهاجم الغزالى ويشكك فيه ، لكن أنا أصف فقط الضربة التى قام بها الغزالى لإزالة التقدم فى المشرق ، وأن بن رشد فى المغرب كان بعيدا عن ضربة الغزالى ، وقد حاول رد الاعتبار للعقل والعلم وللرقابة على الدولة والسيطرة على الطبيعة ، ولكن كان قد فات وسيطر الفقهاء على الأندلس وبالتالى لم تعش أسبانيا تقدم الحضارة الإسلامية ، لا فى المشرق ولا فى المغرب ، ولكن الرشدية هى التى ذهبت فى عصر النهضة بعد ترجمة العلوم الطبيعية والعلوم العقلية ... إلخ .

نقطة أخرى أنا اتفق مع الدكتور عمر أن اكتشاف الغرب للعالم الجديد كان بالصدفة ، لأن الهدف كان هو الشرق ، كان الهدف هو الهند والصين وجزر الهند الشرقية ، وهنا تصدق مقولة « جارودى » بأن الغرب الأمريكى ما هو إلا عرض تاريخى ، تم اكتشافه ، لأن كولومبس حين وجد جزر « البهاما » ظن أنه وصل إلى الهند ، فالغرب الأمريكى كان اكتشافه بالمصادفة نعم أى عرض تاريخى ، ولكن المحور كان هو الشرق ، فالغرب القديم أى أوروبا تريد أن تسيطر على الشرق ، والشرق كان هو الهدف ، ابتداء من شرق مصر ثم بعد ذلك تم اكتشاف أمريكا كعرض تاريخى .

أريد أن أقول وحتى لا نقع فى التاريخ فقط ، دون أن يكون العصر الحالى فى الذهن ، إن ما يحدث حاليا بالفعل هو كولومبس من جديد . فالغرب بعد أن قضى أربعة أو خمسة قرون من القرن الخامس عشر ، من الكشوف الجغرافية وحتى الآن ، يشعر الآن أن دوره أكبر ، وكثير من الفلاسفة الحاليين ، فيما بعد الحرب العالمية الثانية بدأوا يشعرون أن « الدورة » بدأت تنتهى ، وأن روح العدمية والنسبية والشك واللا أدرية والتفكيكية قد سادت وأن الله قد مات كما قال نيتشه لصالح الإنسان ورولان بارت يقول فى كتابه « درجة الصفر فى الكتابة » ولكن الإنسان قد مات إلى آخر ما يقول النقاد .

إذن ما الذى يبقى ، يعنى كيف يستمر الوعى الأوروبى وبأى دافع جديد ، فالكل هناك يشعر أن القوس الثانى بدأ ينغلق وكأننا نشاهد سقوط غرناطة ، ولكن ليس من جانب غرناطة ، ولكن من الجانب الآخر . لا أقول سقوط لندن وسقوط باريس أو سقوط برلين . لكن ماذا يعنى سقوط حائط برلين ؟ على أية حال هذا إحساس عام عند توينبى وعند برجسون وعن ماكس شيللر وعند شبنجلر وعند الكثير من الفلاسفة الذين أرادوا تحليل الموقف الراهن الأوروبى ، والكل ينتهى إلى نفس النتيجة تقريبا .

برجسون مثلا يقول فى الآخر بعد الأخلاق والدين يبدو أن الحضارة الغربية يمكن تلخيصها فى عبارة واحدة : « الآلات تنتج آلهة » . أو ما يقوله هوسرل فى آخر أزمة العلوم الأوروبية ، خطر خطر هى أوروبا ، فعليك أن تختارى إما أن تنتهى لأنك أضعت الإحساس بالحياة أو تنهضى من جديد كما ينهض « فينركس » من الرماد ، طبقا للأسطورة اليونانية القديمة .

وبالتالى عندنا على الشاطىء الآخر ، الشاطىء الجنوبى من البحر الأبيض المتوسط ، هناك إحساس معاكس ؛ صحيح أننا قمنا بحركة تحرر من الاستعمار ، وهو انجاز ضخم تم فى الستينيات وصحيح أننا تعثرنا أيضا فى

اشكالية
الإزدهار والسقوط

السبعينيات والثمانينيات ،وربما تحولت ثوراتنا إلى ثورات مضادة ، وعاد الاستعمار من جديد ، هذا صحيح أيضا ، وأن هناك ردة من جديد على عودة الاستعمار ، ولكن ربما ليس عن طريق الجيوش الوطنية العربية وليس عن طريق جبهات التحرير الوطنية ، ولكن ربما على أيدى الإسلام . وهذا على أية حال وصف تاريخى صرف . هل هناك كولومبس جديد ينبع ليس من أسبانيا والبرتغال وليس من شاطىء شمال البحر الأبيض المتوسط ولكن من الشاطىء الجنوبى . أنا فى رأيى أن هذا هو هم الغرب حاليا : من هو كولومبس الجديد بعد أن بدأت روح كولومبس تختفى فى أواخر القرن العشرين .

مهمومون هم طبعا بالقرن الواحد والعشرين ، ولكن القرن الواحد والعشرين فى الذهن هو التكنولوجيا والجيل الآخر من التكنولوجيا لكن السؤال فى اللا وعى الأوروبى من أين تبدأ الريادة من جديد ؟ القرون الخامسة القادمة فى يد من ؟ فى يد أوروبا القديمة ؟ والكل يتلمس مظاهر العدم فيها . فى يد أوروبا الجديدة أى العالم الجديد ، أى أمريكا وربما أن أمريكا ما تفعله حاليا من استئساد بالعالم ، ربما تحاول أن تقوم بدور كولومبس الجديد . فأين توجهت ؟

توجهت للشرق لضرب العراق وحصار ليبيا ويعنى بماذا نفسر محاولة طرد الإسلام من أوروبا الشرقية هل لأن هذه المنطقة الحضارية هى الوحيدة التى بها احتمال كولومبس جديد ؟

أمريكا اللاتينية انتهت فيها حركات التحرر ، وانتهت فيها حرب العصابات ، وانتهى لاهوت التحرير ، فالبركان فى أمريكا اللاتينية تقريبا لم يعد .

□ **القاهرة . وماذا عن آسيا ، اليابان والصين ... إلخ ؟**

□ **حسن حنفى** : آسيا عملاق اقتصادى اليابان وهونج كونج وسنغافورة ... إلخ ، آسيا لها حساباتها طبعا ويمكن القول إن هناك كولومبس قادم من آسيا باجتماع العلوم والتكنولوجيا اليابانية مع أسواق الصين التى يبلغ تعدادها أكثر من مليار ، مع سيبيريا وإلى آخره ...

ولكن أمريكا تريد أن تظهر كولومبس آخر فى كوريا وفى تايلاند الخ والسؤال وارد مطروح الآن : من الذى سيعيد روح القرن الخامس عشر بعد أن انتهى أو قارب قوس الحضارة الأوربية الحديثة .

□ **القاهرة** : **حتى تكتمل الندوة نعتقد أن هناك نقطتين مهمتين جدا وهما التغيرات السكانية التى حصلت نتيجة الاكتشافات ، ثم تبقى بعد ذلك نقطة وهى التغييرات التى حدثت فى ثقافة أهل المكان فى العالم الجديد ، كيف دُمرت الثقافة الهندية القديمة وكيف استطاع الأوروبيون أن يفرضوا ثقافتهم على المكان ؟**

□ **محمد زهرة** : الحقيقة أنا اتفق مع الدكتور حسن فى أن روح كولومبس كانت روح مغامرة اقتصادية ، كان ذاهبا للتوابل ، والحرير ، وريش النعام ، والذهب ، وسلع الشرق ، عن طريق الإبحار غربا . كما اتفق أيضا أن هذه الروح الاقتصادية هى روح اليابان والنمور الآسيوية الجديدة ، وأتصور أن هذا هو التحدى الذى سيواجه الغرب قريبا ، وأعتقد أن هذا التصور مبنى على دراسة .

لقد تكلمت فى السابق كلاما كنت اقدم به لما أريد أن أقوله عن خريطة بطليموس ، وخريطة الإدريسى الذى يبالغ فى امتداد قارة آسيا نحو الشرق .

هذا الخطأ هو الذى حدا بكولومبس الذى رأى هاتين الخريطتين ، وقرأ ما كتبه الإدريسى ، وقرأ ما كتبه « ماركوبولو » أن يتأثر جدا بهذا الكلام ، وتصور أنه بالإبحار غربا لمسافات بعيدة سيستطيع الوصول إلى الشرق .

لذلك فإن كولومبس حين وصل إلى جزر البهاما وجد أناسا يشبهون ما كتبه ماركو بولو عن الهنود ، فأسماهم الهنود الحمر .

وسأركز هنا على موضوع السكان ، فنجد أن كولومبس ذهب إلى العالم



الجديد أربع مرات ، فى واحدة منها ، بنى كولومبس أول مدينة أوروبية فى جزر هايتى وأسماها إيزابيلا نسبة إلى الملكة الأسبانية إيزابيلا التى ساعدته على هذه الرحلة ، ونقل بعض المحاصيل التى لم تكن موجودة فى العالم القديم ، (الذرة والطباق والدخان) يعنى هذه من المحاصيل التى أضافتها الكشوف الجغرافية لمعرفة الإنسان الأوروبى الزراعية بعد ذلك انتقل المطاط من البرازيل ، ولم يكن هذا على يد كولومبس ، بل بعده بنحو قرنين ، أى انه أصبح هناك ثلاثة محاصيل تم نقلها من العالم الجديد إلى العالم القديم .

ثم ننتقل خطوة أخرى ، أى إلى بداية الهجرات الأوروبية ، التى بدأت فى البداية من شمال أوروبا كما من الأسبان ، وبعد ذلك جاء الإنجليز والفرنسيون والهولنديون ، وبدأوا فى سكنى المناطق القريبة فى أمريكا الشمالية ، البرتغاليون بعد ذلك اتجهوا نحو الجنوب .

أنا أتحدث هنا عن المهاجرين بعد ١٧٩٠ ، يعنى بعد الكشوف الجغرافية بثلاثة قرون ، حيث زادت معدلات الهجرة جدا ، لأنه فى البداية كانت هناك مشكلات تقابل المهاجرين ، تتعلق بالهنود الحمر ، والسكان الأصليين ، لكن بعد ثلاث قرون بدأت الهجرة تصبح ذات مغزى . وبدأ التوسع على الساحل الشرقى لأمريكا الشمالية ، وهناك عوامل عديدة ساعدت على الاتجاه غربا ، لكن يمكن أن نقول أن عدد السكان كان يقدر فى ١٧٩٠ بأربعة ملايين نسمة . وبعد مئة سنة أى فى ١٨٩٠ ! ارتفع العدد إلى ٧٦٠ مليونا ، وبعد عشرين سنة ١٩١٠ ارتفع العدد إلى ١١٣ مليونا ، وفى الوقت الحاضر يقدر عدد سكان الولايات المتحدة لوحدها بـ ٢٦٥ مليونا ، أى من أربعة ملايين سنة ١٧٩٠ إلى ٢٦٥ مليونا الآن .

لكن هناك أرقام السكان الأصليين ، ولنأخذ المثال التالى : سكان أمريكا اللاتينية الأصليون انخفضوا من ١٢ مليون نسمه ١٦٥٠ إلى ١١ مليونا عام ١٧٥٠ ، المفروض أن تكون هناك زيادة طبيعية (أى الفرق بين المواليد والوفيات) ولكن بسبب حروب الإبادة نقص العدد مليونا بعد مرور مئة سنة .

لكن بعد أن تكونت الإقطاعيات ، وبدأت عملية جلب الأفارقة (العبيد) زاد سكان أمريكا اللاتينية زيادة كبيرة وسريعة ، فعام ١٨٠٠ كانوا ١٩ مليونا ، أصبحوا عام ١٨٥٠ ، ٣٣ مليونا ، وعام ١٩٠٠ أصبحوا ٦٣ مليونا ، وعام ١٩٢٠ أصبحوا ٩٢ مليونا ، وعام ١٩٦٠ أصبحوا ٢٠٨ ملايين .

إذن سأقسم النتائج السكانية إلى ثلاثة أقسام : نتائج انثروبولوجية ، ونتائج انتوجرافية أو اثنولوجية ونتائج ديموجرافية أى سكانية كمية .

إذا نظرنا إلى النتائج الانثروبولوجية المتعلقة بسلالات الإنسان نجد أن العالم الجديد لم يكن به إلا الهنود الحمر ، وهى سلالة مغولية (سلالات العالم المعروفة الكبيرة ثلاث سلالات المغولية والزنجية والقوقازية) .

مع الكشوف الجغرافية دخلت السلالتان الأخريان إلى أمريكا كما قال الدكتور حسن ، الزنوج دخلوا مع عملية العبودية وتجارة الرقيق للزراعة فى المناطق الحارة ، زراعات قصب السكر وزراعات القطن والطباق ، فكان ذلك استقداما لعنصر سلالى لم يكن موجودا قبل ذلك ، أيضا العناصر القوقازية المتمثلة فى الأوروبيين لم تكن موجودة ، إذن نتج عن الكشوف الجغرافية تعمير العالم الجديد بثلاث سلالات لم تكن موجودة ، بل زيد على ذلك فى أمريكا الجنوبية سلالات ليس لها وجود بشكل كبير إلا فى أمريكا اللاتينية .

وهو التزاوج الذى حدث بين الثلاث سلالات الأصلية بعضها والبعض الآخر ، لما جاء الأسبان فى البداية كانوا فاتحين من الذكور ، فتزوجوا من السكان الأصليين وتزوجوا من الزنوج ونتج عن التزاوج بين الفاتحين الأوروبيين وبين الهنود الحمر سلالة جديدة عرفت باسم « المستيجو » ، ونتج عن التزاوج بين الأوروبيين والزنوج سلالة جديدة أيضا هى

اشكالية
الازدهار والسقوط

« المولاتو » ونتج عن التزاوج بين الزنوج والهنود الحمر سلالة ثالثة وهى « الزادو » . الثلاث سلالات « خولاسيه » ، بعض الدول فى أمريكا اللاتينية يغلب عليها بعض هذه العناصر المولدة مثل بيرو وبوليفيا . وهذا ربما له علاقة بالإنتاج وله علاقة بالنظام الاجتماعى الموجود ، له علاقة بعلاقات الإنتاج كلها ، هذا كله موجود ، هذا هو الجانب الانثروبولوجى الذى أضاف شيئا لخريطة العالم ، لم يكن موجودا من قبل .

الجانب الآخر هو الجانب الاثنوجرافى أو الاثنولوجى ، إذا كان الجانب الانثروبولوجى متعلق بالانسان وسلالاته ، والعالم الاثنوجرافى متعلق بالشعوب ، متعلق بالجماعات البشرية ، سادت نظم اقتصادية معينة وسادت نظم حضارية معينة ، الذى قدم من أوروبا مع الذى كان موجودا ، ماذا حصل من اختلاطهم معاً .

هذه المناطق كان فيها حضارات « الانكا » وحضارات « الأزتوك » هذه الحضارات كلها كانت موجودة ، وكثير من الأساطير والكتابات توضح العلاقة التى تمت بين بعضهم .

الاستعمار الأسبانى غير الاستعمار الإنجليزى ، الأوروبيون فى ١٧٧٦ قرروا الاستقلال عن انجلترا رغم أن معظم الموجودين فى ذلك الوقت كانوا من الانجليز (موقع على وثيقة الاستقلال ٥٦ شخصا منهم ١٨ غير انجليز والباقى انجليز) حدث الاستقلال إنما ماذا حدث ؟ الاستعمار الأسبانى والبرتغالى كان يجثم على أمريكا الجنوبية ، حصلت ثورات من سنة ١٨٣٠ للتحرير أيام بوليفار .

وبدأت الدول تدخل فى نظم معينة ، غلب عليها نظم الانقلابات العسكرية ويقدر عدد الانقلابات العسكرية التى جرت فى امريكا اللاتينية ، منذ حروب التحرير عام ١٨٣٠ إلى ١٩٨٠ بـ ٥٠٠ انقلاب ، وهذا العدد وهذا النظام لم يكن موجودا فى أى مكان آخر فى العالم ، قبل أمريكا اللاتينية ، فهو نموذج صدِّر من علاقات اقتصادية وسياسية وعسكرية إلى العالم كله من امريكا اللاتينية .

يبقى الجانب الآخر والذى له دور كبير وهو الجانب الديموجرافى والجانب الثالث وهو السكان رقميا وهى النقطة التى تكلم عنها الدكتور عمر بالنسبة للإقطاع وكثافة السكان فى أوروبا .

كان العالم الجديد أحد العوامل الثلاثة التى ساعدت أوروبا على ألا تشعر بالانفجار السكانى الذى تعانى منه دول العالم الثالث حاليا . أوروبا شاهدت فترة من فترات الانفجار السكانى حيث انخفضت الوفيات بتقدم الطب ، وحافظت أرقام المواليد الطبيعية على ارتفاعها ، الأرض لم تعد تتحمل ، أوروبا وجدت ثلاث عوامل تستطيع صرف الفائض السكانى فيها .

الهجرة إلى العالم الجديد ، الهجرة إلى المستعمرات ، التصنيع ، وهذه العوامل الثلاثة التى تغلبت بها أوروبا على الانفجار السكانى ، من القرن ١٧ إلى بداية القرن ١٩ ، فكان العالم الجديد متنفسا للأوروبيين لكى يعيشوا فى بحبوحة ويكون هناك توازن بين الأرض وبين السكان الذين يتزايدون باستمرار وهذا الجانب يجب الا يغفل ، وهذا هو الذى تسبب فى الهجرات الحديثة الكبيرة من أوروبا إلى العالم الجديد . ويمكن القول بأنه فى سنة ١٩٤٠ كان عدد السكان البيض فى الولايات المتحدة ١١١ مليون نسمة منهم فى ذلك الوقت ١١ مليونا مولودين فى غير الولايات المتحدة ، و ٢٣ مليونا مولودين من أبوين أجنبيى المولد ، يعنى الأجانب يشكلون ثلث السكان فى الولايات المتحدة الأمريكية فى ذلك الوقت وهذا عدد كبير .

■ القاهرة : هناك نقطة لمسناها ولم نعطها القدر الكافى وهى انه كان هناك فى هذا العالم الجديد شعب له ثقافته وحضارته التى يجهلها الناس بعملية متعمدة ، نحن نريد الكلام عن هذا الشعب وحضارته ؟

■ **عمر الفاروق** : فى الواقع أود أن أضيف إلى ما قاله الدكتور زهرة أن السلالة المغولية لم تكن وحدها التى وصلت إلى العالم الجديد وإنما كانت



هنـاك عناصر « تـولوزينيـة » من جزر المحيط البـاسفيكى وصلت إلى العـالم الجديد بخصائص اثنولوجية قوقازيـة وانتشرت وقابلت كـولومبس فى رحلتـه الأولى أى بمجرد وصوله ناقلة خصائص اثنـولـوجيـة ، فضـلا عمـا كشف فى حفـريات كهـوف المكسيك من وصـول هـجرات أكثر ، إذ لم يكن المدخل الذى اتبعه كولومبس هو المدخل الـوحيد فى العـالم الجديـد ، وإنما هنـاك أيضـا المدخل القادم من الغرب نحو الشرق ، أى من جزر الباسفيكى إلى ساحل العالم الجـديـد الغـربى ، وانتشـرت هـذه السـلالات المبكرة عـلى طول السـاحل الغـربى ، ثم عبرت سـلاسل الجبـال الغربية ، وواصلت انتشارها فى السهول الـوسطى المعـروفـة الآن بـالبـرارى الأمريكية واندفعت سلالة قوية منها هى المعـروفة الآن بـالاسكيمو (أى آكـلى اللحوم النيئة) نحو الشمال ، سـلالة قـوية لأنهـا استطاعت أن تقتـرب من حدود المنطقة التى وصل إليها بعد ذلك تورزس مان ، التى هى هـجرات الفايكنج كما سبق وأشار الـدكتور زهـرة ، إذن هناك مدخل شرقى قديم اتبع من قبـل سكان جزر المحيط الباسفيكى ، وهناك مدخل هو الذى اتبعه كولومبس ، وهناك المدخل الشمـالى الذى أتى الفـايكنج للـولايات المتحـدة الأمريكيـة منه إذن علينـا أن نتـوقـع فى لحظـة وصـول كـولومبس عنـاصر بشريـة متعددة فى العالم الجديد ، سواء فى القارة الشمالية التى عرفت بعد ذلك بأمريكا الشمالية أو فى أمريكا الجنوبية .

ونبدأ بالجنوبية باعتبارها هى التى واجـهـت كـولـومبس فى أول هـذه المواجهات . فى الواقع إن هنـاك شيخاً قابل كولومبس وأشار إليه نحو ما يعرف الآن بأمريكا الوسطى ، وأخبره بوجود حضارات قديمة وممالك مزدهرة فى هذه المنطقـة ، لكن كولومبس تحت فكرتـه المتسلطة بالبحث عن الطريق البحرى لم يأبه بهذه الفكرة . فماذا كان يوجد فى المكان الذى أشار إليه هذا الشيخ ..؟ كانت توجد مجموعـة من الحضارات القديمة الراسخة .. هى « المايا » فى شبه جزيرة يـوكتان والأزتـوك إلى الشمال منها فى المكسيك وانكا إلى الجنوب منها فيما يعرف الآن ببيرو وبوليفيا .

إلى جانب حضارات أصغر متعددة لا داعى للاستفاضة حولها .

هذه الحضارات القـديمة بـدأت ومرت بمراحل حضارية متزامنة مع حضارات العالم القديم ، بمعنى انها قد انتقلت من مرحلة جمع الغذاء إلى مرحلة إنتاج الغـذاء ، كما اثبتت ذلـك الـدراسـات الاركيلـوجية ، وفى نفس الـوقت الذى بدأت فيه الحضارات فى العالم القـديم تنتقل فيه من مـرحلة جمـع الغذاء إلى إنتاج الغذاء ، كما قاموا بعملية تهجين واسعـة النطاق لتطـويـر الحيـوانـات الموجودة للسير والنقل والحمل وإلى غير ذلـك ، فمن ضمن عمليـات التهجـين الجمل الأمريكى المعروف الآن . إلى غير ذلـك من أنـواع الـزراعـة فى منـاطق متعـددة ، لكن الأهم من ذلـك هـذه البراعة التى يشهد لها فى مجال العمارة والإنشاء ، هذه التى سجلهـا الأسبان حين وصولهم ، وإن دمروها بعد ذلك عن آخـرها ، تحت وهم التبشـير المسيحى والقضاء على عبادة الشمس والطبيعة التى كانت تسود بين هؤلاء البشر ، هذا التدمير البشع أعقبه عمليـة بحث عما تبقى قام به مجموعة كبيرة من العلماء مثـل بنجهـام وغيـرهم من رحـالات الكشوف والبحث والاستقصاء بحثاً عن المـدن القـديمـة ، والمـايـا والأستيـك والأورنيا والانكا والأزتـوك وغيرهم من الحضـارات التى كـانت مـوجـودة . وثقافات هذه الحضارات بالطبع كـانت تقريبا عنـد مستوى العصر الحجـرى الحديث ، توقفت عنده بحكم عدم وجود ما يعرف بالتفاعل الثقافى ، لأنها كانت منعزلة عن عملية التفاعل مع حضارات الشرق القديم .

لكنهـا حققت فى بـعض المجـالات خصوصاً فى عمليتى العمـارة والإنشاء ما بهر بنجهام وغيره من الأثريين حينما وصلوا إلى هذه المـدن القديمـة ، وعلى سبيل المثال حضارة الانكا انشات مئات الأميال من الطرق الممهدة فوق سلاسل شديدة الوعورة نقلت التربة من السهول (بما يشبه معجزة بناء الأهرام بمصر) إلى المناطق الجبلية أى المدرجات الجبلية لمئات وآلاف الكيلو مترات المربعة .

اشكالية
الازدهار والسقوط

التربة المنقولة من أسفل إلى أعلى .. استتباب الأمن والنظام إلى حد أن أحد الهنود (الهنود لم يكونوا يعرفون الحرب بين بعضهم طبعاً) امسك بالسيف فجرحه لأنه أمسك به من شفرته فلم يكن يعرف الهدف منه .

ولم تكن حضارة الاستك أو المايا تقل عن حضارة الانكا وكانت أصولها تعود إلى عناصر مغولية ، أى عناصر بيضاء وصلت إليها من المداخل التى سبق ذكرها . ولم تكن الحضارات فى أمريكا الشمالية بمثل التقدم الذى حققته فى أمريكا الجنوبية ، فقبل وصول كولومبس كانت هناك تجمعات للقبائل الهندية فى مناطق معينة ، فى منطقة البحيرات ، بحيرات إيرين ميتشجن بشيكاغو ، ولا داعى لذكر الأسماء الهندية الآن ، هناك مجموعة القبائل الشمالية الشرقية فى نيوانجلند وهو ما يعرف الآن بنيوإنجلند ، وهناك مجموعة قبائل الأباش ، وهناك مجموعة قبائل السهول الوسطى ، وهناك مجموعة قبائل الروكس ، وهناك مجموعة قبائل الجنوب الغربى ، وهناك مجموعة قبائل الساحل الغربى ، كانت مجموعات القبائل هذه تستند إلى تقسيمات لغوية ، ومجموعات لغوية .

ومن المدهش أن عشرات من تسميات الأماكن فى العالم الجديد هى تسميات هندية ، أى أن الأماكن وإن فقدت البشر بقيت محتفظة بأسمائها التى أطلقها عليها هؤلاء البشر القدماء كالنكتيكت ، سينس ناتى ، ابرى ، ايبلاش ، مسيسبى ... إلى ما لايحصى ولا يعد من أماكن بقيت محتفظة بتسميتها الهندية بحكم التجاور الذى حدث لعدة قرون بين الهجرات الأوروبية البيضاء وهذه القبائل الهندية ، ولم تحقق قبائل القارة الشمالية ما حققته قبائل القارة الجنوبية بحكم توافر الموارد واتساع الأراضى المقدمة للغذاء لهذه القبائل وكما يعبر أرنولد توينبى فى نظريته عن « التحدى والاستجابة » فقد كان التحدى فى القارة الشمالية للتفوق الحضارى والابتكار أقل منه فى القارة الجنوبية خصوصاً فى ذلك العنق الضيق المعروف بشبه جزيرة يوكتا . الذى يصل ما بين القارتين . ففى هذه المنطقة كان التحدى عالياً وكانت الاستجابة إلى حد ما أكثر من الاستجابة هناك ولكن ذلك لا يعنى أن الفوارق كانت كبيرة للغاية ، فالعزلة هى العامل الأساسى لأن عملية التفاعل الحضارى فى غاية الأهمية ، الوضع انعكس فى القارتين ، فقد أصبحت القارة الشمالية أرقى الآن من القارة الجنوبية ، وهنا أعود إلى منهج الدكتور حسن حنفى فى إطلالته التى أراد بها الانتقال ما بين العصور الوسطى والعصور الحديثة ، فهذه إطلالة من إطلالاته .

ما نوعية الهجرات التى قدمت إلى القارة الجنوبية ، بغض النظر عن كونها لاتينية أو بحر متوسطية أو أصلها كانت هجرات إقطاعية ، أى أنها نقلت معها خصائص النظام الإقطاعى الراسخ فى حوض البحر المتوسط فى أسبانيا والبرتغال وإيطاليا ، لماذا هو راسخ فى هذه الجهات ؟ لأن مقومات الزراعة الطبيعية قوية ، وبالتالى الإقطاع المستند على الزراعة قوى فلا يمكن هزه بسهولة فعندما حدثت الهجرات الأسبانية والبرتغالية إلى البرازيل فقط بحكم معاهدة تورد سلاس ، التى أشار إليها الدكتور زهرة ، وعندما وصلت هذه الهجرات نقلت معها خصائص النظام الإقطاعى الزراعى بالملكيات الواسعة ، بالعبودية لكن لم يكن هناك من سبيل آخر أمام الفلاحين إلا أن ينتقلوا إلى هذا العالم الجديد بحثا عن نسبة قليلة من الحركة وإن بقوا فى إطار عام من العبودية كانوا يشاركون فيه الزنوج القادمين من إفريقيا بتجارة الرقيق .

فى شمال غرب أوروبا كانت الصورة مختلفة ، مقومات الزراعة الطبيعية غير كافية ، المناخ غير موات ، التربة من نوع غير جيد ، فكان الإقطاع المستند على الزراعة ضعيفاً ، المدن التجارية تظهر ، الهجرات من المدن التجارية تدفقت إلى العالم الجديد حاملة معها آراء « مارتن لوثر » ، حاملة معها مقومات العصر الصناعى إلى القارة الشمالية كما عبر عنها الدكتور زهرة الهجرات الانجلوساكسونية التى لم تكن فقط إنجليزية ، وإنما كانت ايضا المانية وسويدية ومن جميع أركان أوروبا

الشمالية والغربية . وهو ما يفسر ما حدث بعد ذلك فيما يعرف بالحرب الأهلية سنة ١٨٦١ بين الشمال والجنوب ، إذ انتقل التصادم ما بين المدينة التجارية ، والإقطاعية الأوروبية إلى الولايات المتحدة ، بعد تأسيسها فيما عرف بالولايات الشمالية التجارية الصناعية ، والولايات الجنوبية الزراعية ، وكأن أوروبا قد انتقلت ، في طبعة أخرى ، إلى القارة الشمالية .

لكن بشكل عام كانت الغلبة للحضارة والثقافة الصناعية التجارية التى ألقت بتأثيرها على الولايات الجنوبية واخضعتها . لكن امريكا اللاتينية لم تتخلص ، وحتى المكسيك لم تتخلص من خصائص العصر الإقطاعي الأوتقراطية والاقطاعيات الواسعة والعبوديات والفوارق الطبيعية التى كانت تميز الاقطاعية الأوربية ولا تزال بعض المحاولات الحالية لإصلاحها ، لكن البنية رسخت على هذه الشاكلة .

لم يتبق لدينا الآن سوى استعراض سريع لما أحدثته هذه الكشوف من تغيرات جزية فى البنية السياسية فى العالم ككل .

الواقع إن ذلك يقتضى رحلة تاريخية قصيرة إلى ما قبل الكشوف الجغرافية حينما تغيرت خريطة القوى العالمية بتراجع الامبراطورية الرومانية إلى أوروبا ومع حركة الفتوح الإسلامية التى سيطرت على الشام ومصر والشمال الأفريقى . هذه الجولة انتصرت فيها الدولة العربية الإسلامية انتصاراً كاملاً وتراجعت فيها الدولة البيزنطية إلى ما وراء جبال طوروس ، ما معنى هذا ... ؟ ليست حركة الفتوح مجرد أراض تضم ، إنما معنى هذا السيطرة التامة على جميع طرق التجارة فى العالم القديم التى تصل بين منطقتى الإنتاج فى الهند، وأوروبا وحوض البحر المتوسط إذ أصبحت كلها فى يد العالم الإسلامى ، ولم تتوقف أوروبا عن محاولة استرداد طرق التجارة القديمة .

هذه هى صلب المعادلة - معادلة الصراع ، الرغبة فى استرداد ما سبق لها أن فقدته من طرق التجارة .

اتبعت الدولة العربية الإسلامية إسلوبين للإحاطة بما بقى من حوض البحر المتوسط أى الساحل الشمالى ، اسلوب من الشرق لمحاولة إسقاط القسطنطينية ، وأسلوب من الغرب ، بمحاولة اختراق جدار البرانس بعد أن استولت على الأندلس .

أوقفت الأولى أمام مقاومة القسطنطينية وأوقفت الثانية بمعركة « تورابواتيه » أو معركة بلاط الشهداء الخطيرة جدا لأن منذ هذه المعركة بدأ التراجع .

تلك كانت الاستراتيجية الإسلامية لمحاولة الإحاطة بالساحل الشمالى الأوروبى فى جنوب فرنسا ومن جناحيها ، القسطنطينية من الشرق والأندلس من الغرب ، بدأ التراجع وتابعت أوروبا محاولاتها لاسترداد ما فقدته أولا بالحملات الصليبية المتتابعة محاولة اختراق القلب وصولاً إلى بيت المقدس ، ولكن القلب كان أقوى من أن يخترق ، فتراجعت الحملات الصليبية واحدة بعد الأخرى ، وإن كانت فى فترة من الفترات استطاعت أن تصل إلى الشام كما نعرف جميعاً ، وتحررت بعد معركة حطين ، ثم عاودت بعد ذلك محاولات لم تتوقف .

فى القرن الثالث عشر أدركت أوروبا تماماً استحالة اختراق القلب المملوكى ، بل أن المماليك استطاعوا أن يسيطروا على قبرص نفسها ، أى أنهم قد اقتربوا للغاية وكما نعلم سيطروا على صقلية وبقوا فيها فترة إلى آخر ذلك .

مع اليقين الأوروبى لاستحالة اختراق القلب المملوكى بذرت فكرة البحث عن طرق بحرية جديدة ، وهى الفكرة المحركة لكولومبس ، والمشروع البرتغالى .

كولومبس ممثل المشروع الأسبانى والمشروع البرتغالى ،

وقد نجحت أوروبا فى مشروعيها وبالمرة أضافت إليهما العالم الجديد أيضا لكى تحل جميع مشاكلها ، وثالثا مع انقطاع طرق التجارة عن الدولة المملوكية سقط العالم العربى الإسلامى تماماً فى البئر العثمانى ، ودخل فى غيبوبة تاريخية تحتاج إلى توصيف لسنا الآن فى مجاله .

اشكالية
الازدهار والسقوط

فما هى التداعيات بعد ذلك إنها تتمثل فى الآتى : الثورة التجارية والكشوف التى حققت من التمويل ما يكفى للثورة الصناعية ، خصوصاً بعد أن تصدرتها بريطانيا ، التجارة تحتاج الطرق ، الصناعة تحتاج مناطق الإنتاج ، بما فيها من خامات النتيجة : الاستعمار . والإستعمار سيطرة على الطرق ومناطق الإنتاج .

لم يكن الاستعمار ضروريا فى مرحلة التجارة ، لذلك اكتفت البرتغال بإنشاء محطات تموينية ، ولم تقتحم مناطق الإنتاج ، لكن مع الثورة الصناعية التى مولت بالثورة التجارية التى أعقبت الكشوف الجغرافية ؛ أصبح الاستعمار ضرورة حتمية للصناعة الأوروبية ، واندفعت نحوها بكل قوة ، وبعد أن اكتشفت العالم الجديد ، بأكمله عادت لاكتشاف العالم القديم ، لأن العالم القديم كان مجهولاً ، كانت أفريقيا مجهولة ، وأجزاء منه واسعة مجهولة لم يكن تم اكتشافه فهو قد اكتشف بعد العالم الجديد ..

افريقيا اكتشفت بعد أمريكا .

المهم فى هذا هو ما الذى حدث خلال فترة الاستعمار ؟

السيطرة على مناطق الإنتاج ، الخامات ، الشعوب الأسواق ، طرق المواصلات ، الثقافة ، التبعية ، وظهر نموذجان بريطانى وفرنسى لكل منهما اتجاهه فى الاستعمار ، عملية السيطرة على مناطق الإنتاج والشعوب وطرق التجارة أدت إلى ما يعرف بلغة الاقتصاديين رفع « سلم الأثمان » ، للخامات جميعها ، وللمصنوعات جميعها ، بحيث تبقى أثمان الخامات عند أدنى المستويات ، وتتضاعف أثمان المصنوعات إلى أعلى فالفارق لا يصدق ويعكس المصلحة ، من صاحب المصلحة فى وضع سلم الأثمان الراهن للخامات ؟

لنقارن بين سعر قنطار القطن والقمصان المصنوعة من قنطار واحد من القطن لكى يتبين الفارق ما بين الثمنين . هذا مثال بسيط إذن أنتجت هذه العملية كلها سيطرة على الأسواق ، سيطرة على الثقافات انتشار اللسان الأوروبى الانجليزى [illegible] البريطانى بوجه خاص ، هذه التبعية الثقافية وقبلها التبعية السياسية هى التى أنتجت طبقات موالية إلى حدود بعيدة ، نفسية وغير ذلك والسيطرة الاقتصادية الآن هل يمكن أن نكتشف هذه الخصائص أو أن نحللها دون أن نرجع بها إلى هذه الفترة من الكشوف .. ؟

الإجابة عندى : لا .

فمنذ هذه الكشوف ، وضع ذلك الخط الفاصل أو عتبة المفارقة بلغة الإحصاء ، بين ما نعرفه الآن بالعالم المتقدم ، والعالم المتخلف .

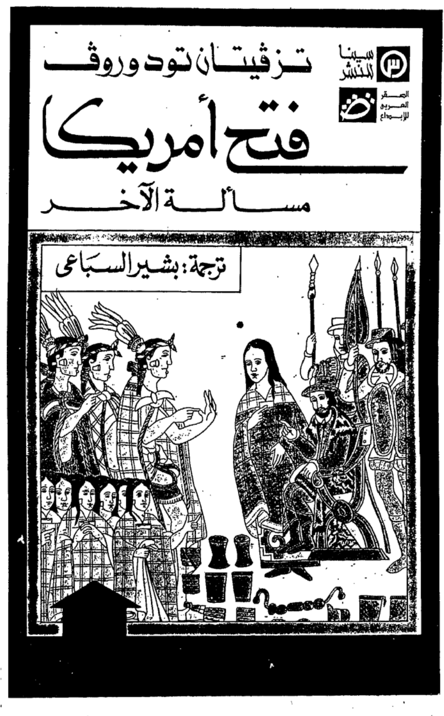
لا أريد أن أناقش معنى التقدم ، أو التخلف بالمعنى الثقافى ، ولكن يكفى أن التبعية الثقافية هى الانسياق بالكامل للعلم الاوروبى والتبعية الاقتصادية هى الانسياق بالكامل إلى العلم الأوربى والأمريكى مع وجود أجنحة يابانية أو غيرذلك ، لا أظنها تمثل كولومبس الجديد على الإطلاق ، فكولومبس الجديد قد ولد بالفعل سنة ١٩٥٧ برحلة جاجارين إلى الفضاء ، فهذا هو كولومبس الجديد . وأعتقد أنه وكما تمثل كشوف كولومبس نقطة تحول فى تاريخ العالم ، فكذلك هذه الرحلة الأولى إلى الفضاء ، بغض النظر عن كونه سوفيتيا أو أمريكيا ، تمثل خطأً سوف يذكره التاريخ بعد مئة سنة باعتباره نقطة تحول تقارب نقطة التحول التى وضعها كولومبس ■



اكتشاف امريكا

٥٠٠ عام

تحـــــــــــولات



تمهيد

فعندما نزل « **كريستوبال كولون** » الشهير **بكريستوفر كولمبوس** » ورجاله فى ١٢ أكتوبر ١٤٩٢ لأول مرة — إلى بعض شواطىء أمريكا الوسطى ؛ لم تكن بداية هذا الغزو الواسع النطاق لأمريكا سوى لحظة فى سلسلة طويلة ومتشابكة من تاريخ نهايات العالم القديم . فهذا الغزو/الاكتشاف والذى كان يهدف إلى الوصول للهند غربا ، بقصد الحصول على كميات ضخمة من الذهب كما كانت تشير بعض التقارير القديمة ، لدرجة إطلاق اسم « **جزر الهند الغربية** » على الأرض الجديدة ؛ كان هذا الغزو/الاكتشاف تتويجا لمحاولات عديدة سابقة من جانب القوى الإمبريالية البازغة فى أوروبا وبخاصة أسبانيا والبرتغال ، كان هذا الغزو/الاكتشاف خطوة من خطوات انطلاق هذه القوى الجديدة فى العالم القديم نحو إحكام سيطرتها على أقدار هذا العالم عن طريق اكتشاف مسالك بحرية جديدة وملائمة بعيدة عن تلك المعروفة التى يسيطر عليها أمراء وتجار الموانى الايطالية وسلاطين مصر من المماليك والتحكم من خلالها فى التجارة الدولية من الشرق إلى الغرب وبالعكس . ومن ثم كانت المحاولات الجديدة فى اتجاهين : غربا



العـــالـم القـــديـــم

عـــلى فهـــمى

مراجعة متعاطفة مع ما ذهب إليه الكاتب البلغارى الأصل، المقيم فى فرنسا (المركز الوطنى للبحث العلمى) تزفيتان تودوروف، فى مؤلفه «فتح أمريكا ـ مسألة الآخر»، من أن رحلة كولومبوس إلى العالم الجديد كان لها عدة أهداف تتمحور حول عمودين أساسيين :الرغبة فى الحصول على الذهب، ونشر المسيحية الكاثولوكية.

للوصول إلى الهند (وبذلك تم اكتشاف وغزو أمريكا) ،وأيضا جنوبا على امتداد الساحل الأفريقى (وبذلك تم اكتشاف طريق رأس الرجاء الصالح) . ومن عجب أن الاكتشافين قد تما خلال عقد واحد [الأول عام ١٤٩٢ والثانى عام ١٤٩٥] .

٢ ـ وكان من الظروف المهيأة لهذه المحاولات ، التخلص من الإمارات الإسلامية بشبه جزية أيبيريا [أسبانيا والبرتغال] بعد حضارة أندلسية زاهرة فى معظم عهودها لفترة ثمانية قرون . كان عام ١٤٩٢ قد شهد أيضا سقوط غرناطة آخر معاقل الاندلسيين ، وكان قد تم طرد بقايا المسلمين وأيضاالأقلية اليهودية من شبه الجزيرة ، بل بدأت أسبانيا فى أخذ موطىء قدم على الشاطىء المغربى الإسلامى بالاستيلاء على سبتة ومليلة [وهما تحت السيطرة الأسبانية حتى الآن] . كان حلم ثمانية قرون من « العدوة » الشهيرة بين الشمال الأفريقى والاندلس قد تبدّد .

اكتشاف أم غزو ؟

٣ ـ فى تقديرنا أن اصطلاح اكتشاف أمريكا ، وهو الاصطلاح الذى يسود معظم الأدبيات ذات العلاقة ، هو اصطلاح مضلل وسيىء النية . فالاكتشاف يعنى الكشف عن مجهول ! وهذا المجهول ـ هنا ـ قارتان كاملتان ! وهنا لابد من إشارة تساؤل رئيسى : مجهول ممن ؟ مجهول من الحضارة الأوروبية أو بمعنى أدق مجهول من حضارات العالم القديم ، بينما هاتان القارتان تعجان بحضارات زاهرة للهنود الحمر وبممالك مستقرة منظمة ، وبشعوب لها ثقافاتها وأديانها ونظمها الحكومية والإدارية والاقتصادية ولها جيوشها بل لها نظام متكامل من العلامات على حد تعبير **تودوروف** ونحن ـ فى هذا ـ نتفق مع **« فريال جبورى غزول »** فى تقديمها الرائع للترجمة العربية لكتاب تزفتيان تودوروف [فتح أمريكا ـ مسألة الآخر] والذى ترجمه إلى العربية باقتدار بشير السباعى ، [دار سينا للنشر ـ القاهرة ١٩٩١] ، نتفق مع فريال غزول فى : أن مصطلح اكتشاف أمريكا يتضمن عنصرية وتمحوراً أوروبيا ومركزية غربية ، فالقارة المكتشفة (بفتح الشين) كانت مجهولة لأوروبا وللعالم القديم فقط ، بينما كانت عامرة بسكانها الاصليين ذوى الحضارات العريقة مثل الأزتيك والمايا والانكا » .

حول العوامل المحركة لغزو أمريكا

٤ ـ يرسم « تودوروف فى مؤلفه الفذ السابق الإشارة إليه ، لوحة تفصيلية موثقة عن أهداف رحلة كولومبس هذه ،

تحولات العالم القديم

والتى تتمحور حول هدفين : أولهما ؛ الرغبة فى الحصول على ذهب وفير غير محدود ، حيث كان يسود الاعتقاد آنذاك بأن الذهب يولد فى هذه الأصقاع ؛ وثانيهما ؛ نشر المسيحية الكاثوليكية فى هذه المناطق وحظر دخول غير الكاثوليك إليها . ويلاحظ أن المذكرات واليوميات والرسائل وكافة الوثائق الأخرى ، تعمد إلى ترتيب هذين الهدفين على نحو م'تلف ، بان تجعل من الهدف الدينى هو الأول فى السياق .

٥ ــ ويبين من هذه الوثائق ــ على نحو واضح ــ أن الهدف الرئيسى وراء الحصول على الذهب بوفرة ، هو الرغبة فى تمويل حملات صليبية جديدة [اسبانية تحديداً] لاسترداد الأراضى المسيحية المقدسة فى فلسطين من أيدى العرب المسلمين ، وبخاصة القدس الشريف .

٦ ــ وتشير الوثائق إلى تداخل مثير بين الهدفين ، وفى الوقت ذاته إلى تناقض ملحوظ ، فالأسبان الغزاة يعدون إلى تقديم الدين إلى الآخر (الهنود) ، مع بعض الهدايا الرخيصة مثل الزجاجات الفارغة للخمور والخرز ونحو ذلك ، مقابل الحصول على الذهب من الهنود ! وهنا نلاحظ أن المبادلة غير مناسبة من جهة ، وذات طابع إذعانى من جانب الهنود المغلوبين على أمرهم من جهة أخرى . كما أن الدين الذى يكتفى الأسبان بتقديمه للهنود قد لا يفيدهم بالضرورة إذ أن لهؤلاء الهنود دينهم أو أديانهم وحضاراتهم وثقافاتهم المتكاملة فى نظرهم .

٧ ــ فنشر العقيدة الكاثوليكية بين الهنود ، يفترض أن هؤلاء الهنود سوف يعتبرون مساوين للغزاة الأسبان أمام الرب . ولكن ماذا إذا كان هؤلاء الهنود غير مستعدين لتسليم ثرواتهم للغزاة مقابل العقيدة الوافدة ؟ ، أو ماذا ــ بالأحرى ــ إذا كان الهنود فى غنى عن تقبل هذه العقيدة أصلا ؟ هنا لا مناص من إخضاع الهنود بالقوة حتى يتسنى للغزاة الحصول على الذهب . وهنا ــ تحديداً ــ تتضح العلاقة أو بالأحرى جوهر العلاقة ، وهو أن هؤلاء الهنود يجدر وضعهم فى المنظور البشرى هذه المرة فى وضعية لا مساواة مع الغزاة (أى علاقة دونية) .

٨ ــ وقد تسعفنا بعض الحقائق الرقمية التى يقدمها « **تودوروف** » فى دعم الصورة الأنفة . فيقرر « تودوروف » أن عدد سكان الكوكب حوالى عام ١٥٠٠ لابد أنه يبلغ نحو ٤٠٠ مليون نسمة ، وبإجراء بعض العمليات الحسابية وجبر الأرقام ، يتضح أنه كان يسكن نحو ثمانين مليون نسمة فى القارتين الأمريكيتين . وبحلول أواسط القرن السادس عشر أى بعد نحو ستة عقود فقط من الغزو ، يكون قد تبقى من الملايين الثمانين نحو عشرة ملايين فقط . أما بالنسبة للمكسيك على سبيل المثال ، فيقرر « تودوروف » بأن عدد السكان بها كان عشية الغزو نحو خمسة وعشرين مليون نسمة ، بينما بلغ سكان المكسيك فى عام ١٦٠٠ نحو مليون نسمة فقط . ويرجع تودوروف هذه الإبادة الجماعية إلى عدة **عوامل** : **أولها** ؛ القتل المباشر من خلال الحروب والمعارك . **وثانيها** ؛ المعاملة السيئة للمواطنين الأصليين من جانب الغزاة والمتمثلة فى ظروف العمل القاسية التى فرضها الغزاة والظروف المعيشية المتردية وبخاصة فى عمليات ومناطق المناجم . **وثالثها** ؛ العدوى الميكروبية الواسعة النطاق التى تعرض لها الجانب الأكبر من السكان الأصليين نتيجة الانتقال الميكروبى من الغزاة إليهم .

الغزو الأسبانى لأمريكا فى سياق التحولات بالعالم القديم

٩ ــ وهكذا كشفت الإمبريالية الأوروبية البازغة آنذاك ، عن أساليبها الملتوية فى التمسح بقشرة دينية واهية ، وعن نظرتها الذاتية المتفوقة إلى (الأنا) فى مقابل نظرتها الدونية إلى (الآخر) .

١٠ ــ ولربما تكشف هذه الإمبريالية أيضا عن ربط وثيق بين أحداث الغزو لأمريكا من ناحية ، وطرد المسلمين من الأندلس مع استخدام أقصى أساليب العنف فى ذلك وقسوة محاكم التفتيش لرد من بقى من المسلمين عن ملتهم مع استخدام أبشع



افانين التعذيب فى ذلك ، هذا من ناحية أخرى . وهذا الربط الوثيق بين الحدثين التاريخيين المتزامنين يتردد على الدوام فى الوثائق التى تركها لنا كولومبس ، على نحو صريح . وهنا يمكن ان نلحظ بوضوح النظرة الذاتية المتفوقة إلى (الأنا) فى مقابل النظرة الدونية إلى (الآخر) ، وهم ـ هنا ـ مسلمو الأندلس وأيضا اليهود ؛ بغض النظر عن جهود هؤلاء وأولئك فى خلق حضارات يانعة بالاندلس ، والإسهام فى تنوير أوروبا بالكامل ، والتمهيد لعصر النهضة الأوروبية .

١١ ـ وبينما كان الغزو الإمبريالى الأسبانى ضد السكان الأصليين لأمريكا ، يسير قدما باتباع كل أساليب المكر والخداع والقهر والعنف والتجسس وتخريب الحضارات القائمة والنهب اللامحدود وسوء استخدام العلامات ومعطيات التراث للسكان الأصليين لأمريكا واستغلالهم إلى أقصى الحدود البشعة ؛ بينما كان يحدث هذا على قدم وساق ؛ كانت الإمبريالية البازغة المغامرة للبرتغال تنجح فى تسيير الحملات البحرية على طول الساحل الأفريقى الغربى فى اتجاه الجنوب للالتفاف حول القارة الأفريقية ، وتنجح فى اكتشاف الطريق البحرى التجارى الجديد فى اتجاه الاسواق الهندية وأسواق جنوب شرق آسيا بالالتفاف حول شبه جزيرة العرب ، وضرب التجارة العالمية التقليدية فى مقتل ، سواء فى شمال البحر المتوسط حيث كانت توجد المراكز التجارية المزدهرة للموانى الإيطالية أو فى جنوب البحر المتوسط من خلال الموانى المصرية (الاسكندرية والسويس) وما بينهما من طرق القوافل البرية .

١٢ ـ كان الاقتصاد السياسى للعالم القديم يتفكك ويتحلل ، وكان سلاطين المماليك بمصر يدركون خطورة الغزو البرتغالى والالتفاف حول المصالح الاقتصادية لمصر ولموانىء شبه جزيرة العرب ، كما كانوا يدركون خطورة الآثار المترتبة على تناحر أمراء الطوائف فى الأندلس ، وتحلل الإمارات والدويلات الأندلسية وبينما وقف سلاطين المماليك فى مصر مكتوفى الأيدى أمام أصوات الاستغاثة التى كانت تنبعث من الاندلس المندحرة لأسباب تتعلق بموازين القوى على ضوء وضعية بعد المواصلات آنذاك بين مصر والأندلس ، نجد أن سلاطين المماليك بمصر قد بذلوا جهودا جبارة لمقاومة الاندفاع الإمبريالى البرتغالى صوب بعض الموانىء بشبه جزيرة العرب . كان دفاع سلاطين المماليك «المصرلية» دفاعا مجيدا فى هذا لميدان . بيد أن عوامل التحلل فى الدولة المملوكية بمصر كانت عاتية ، بحيث لم يقدر لهذه المقاومة المملوكية النجاح فى صد الإمبريالية البرتغالية البحرية ، وبخاصة بعد الانهيار البالغ الذى أصاب الاقتصاد المصرى بعد تحول طرق التجارة العالمية من مصر إلى رأس الرجاء الصالح بالدوران حول القارة الأفريقية .

١٣ ـ ونلاحظ هنا قصر الفترة الزمنية التى فصلت بين اكتشاف رأس الرجاء الصالح (١٤٩٥) وتحول طرق التجارة العالمية (حوالى ١٤٩٨) من ناحية ، ونجاح جحافل العثمانيين فى غزو مصر (١٥١٧) ، وبداية العد التنازلى لخراب مصر على كافة الأصعدة .

١٤ ـ ولعله مما يحتاج إلى التفاتة هامة ، أن الغزو العثمانى صوب مصر وغيرها من الأقطار العربية ، كان متدثرا بعباءة الدين نفسه (الإسلام) وهو الدين الرسمى الغالب على مصر وعلى هذه الأقطار ومن ثم كان من غير المجدى التمسح فى عباءة الدين لتبرير الغزو ، بيد أنه يجب النظرة إلى هذا الوضع بمنظار السياق التاريخى آنذاك من أن العباءة الإسلامية كانت تتسع لأى غزو مادام قد صدر من إحدى مناطق دار الإسلام بغض النظر عن الدوافع الحقيقية وراء هذا الغزو ، ومادام تم هذا الغزو تحت راية الإسلام ولو من قبيل التمسح بالشكل .

١٥ ـ بَيْد أن القوة الإمبريالية (ذات الطابع الشرقى الإسلامى) آنذاك ، والتى تمثلت فى الدولة العثمانية الفتية البازغة ، لم تك لتفوتها فرصة التمسح بأستار الدين مرة أخرى (وهو

تحولات العالم القديم

هنا الإسلام) ، فى اندفاعها صوب الغرب الأوروبى وحتى أبواب فيينا ، بحجة تعويض ما خسرته (دار الإسلام) من الأندلس وبعض الجزر بالبحر المتوسط .

١٦ — وهنا نلاحظ مدى التشابه بين الظاهرة الاستعمارية فى الغرب المسيحى (اسبانيا والبرتغال) من ناحية ، وبين الظاهرة الاستعمارية فى الشرق الإسلامى (الامبراطورية العثمانية) من ناحية أخرى . فكل من هاتين القوتين الاستعماريتين — برغم تعارضهما الظاهر — تستخدم رايات الدين فى تحقيق المكاسب الاقتصادية وفقا للنموذج الإمبريالى التقليدى .

آليات وآثار الظاهرة الاستعمارية التقليدية

١٧ — وهكذا فان آليات الظاهرة الاستعمارية — فى أشكالها التقليدية — كانت تعمل على نحو واحد . فهى تتستر دائما تحت ألوية الدين (أى دين !) ، على نحو مخادع يخفى الأهداف الاستعمارية الإمبريالية الحقيقية . فالاستعمار الأوروبى الاسبانى فى غزوه لأمريكا ، يعمل تحت ستار نشر الكاثوليكية فى الأرض الجديدة ، للحصول على الذهب ، ثم التحول لاستخلاص الأراضى المقدسة بالمشرق من أيدى المسلمين . والاستعمار الشرقى العثمانى يتجه صوب الغرب الأوروبى تحت مبرر تعويض الخسائر التى حاقت بدار الاسلام من جراء الخروج من الاندلس وبعض جزر البحر المتوسط ، أى هو أيضا أى الاستعمار الشرقى العثمانى يعمل تحت ستار الدين .

١٨ — ومن الصعب حصر هاتين الظاهرتين الاستعماريتين غربا وشرقا على حد سواء . بيد أنه بات من الواضح — الآن — وبعد مرور خمسة قرون على بدايات هاتين الظاهرتين الاستعماريتين ، كيف أن الكثير من الآثار والانعكاسات المترتبة عليها مانزال نعيشها : النزعة الامبريالية لدى الدولة القوية الوريثة للاستعمار الغربى متمثلة فى الولايات المتحدة الأمريكية ، وتخلف العالم العربى والاسلامى ، والنزاع اليونانى التركى بقبرص ، والتوتر والحروب الأهلية فى البوسنة ، فضلا عن بعض الصراعات الاقليمية ، مثل الصراع المكتوم بين أسبانيا والمغرب حول سبتة ومليلة .

١٩ — بل إننا ندخل ظاهرة الاستعمار الصهيونى الاستيطانى فى فلسطين المحتلة ، فى سياق الآثار والانعكاسات المتخلفة عن الظاهرة الاستعمارية التقليدية ، والتى بدأت فى الظهور بغزو أمريكا . وذلك من قبيل التمسح بالفكر الدينى والدفاع عن مقولات دينية توارثية عقيمة !

ردود الأفعال العربية العبثية

٢٠ — ومن عجب ومن أسفٍ معاً ، ان الجامعة العربية ومعظم الحكومات العربية ، قد سارعت — بدون محاولة للفهم — للمشاركة فى الاحتفالات التى أقيمت باسبانيا فى خلال عام ١٩٩٢ ، للاحتفال بمرور خمسة قرون على خروج المسلمين من الأندلس واكتشاف أمريكا ، وكأن الحضارة العربية الراهنة أضحت بلا ذاكرة وبلا وجدان جميعاً .

٢١ — وقد يكون من الملائم — هنا — الدعوة إلى احتفاليات عربية — فى سياق مختلف — للتدارس عبر الماضى وللتعرف على دروس التاريخ . ولكن هيهات — فى ظروف التردى — أن يطاع لقصير أمر ! ■





اكتشاف امريكا

٥٠٠ عام

الحرية الفردية في التراث الأمريكي

شوقي جلال

استعراض نقدي لحالة التشاؤم التي سادت المجتمع الأمريكي خلال ما يسمى بالعصر الذهبي (١٨٧٠ - ١٩٠٠) الذي كان مرحلة مخاض لولادة تيارات فكرية عبر عنها الأدب في صور متنوعة عكست المشكلات الاقتصادية وأزمة المثقف الفرد في مجتمع يرى أن الغاية تبرر الوسيلة .

الانسلاخ عن فكر التنوير

فقد عاشت الولايات المتحدة حالة تغير سريع على مدى القرن ١٩ . وبعد أن كان اقتصادها في حالة فيض وسيولة دافقة في بداية القرن ، تضخم على نحو سرطاني في نهايته . وابتلعت المؤسسات الكبرى المؤسسات الصغرى . وتلاحقت الأحداث سريعة . ويبدو أن هذا التغير السريع لم يكن يمهل رجال الفكر لتأصيل فكرهم على أسس نظرية تعبر عن أصحاب المصلحة من عناصر وقوى البنية الاجتماعية ، سواء في السلطة أو المعارضة ، أو ربما لأن هذه البنية لم تكن في بداية القرن قد اكتملت مقوماتها كقومية لها جذورها وتاريخها ومصالحها المشتركة وآمالها ورؤيتها . لذا قنعوا أول الأمر بالوافد من الفكر إلى حين النضج . وأفادهم ذلك كأداة مؤقتة في التعامل مع وقائع الحياة المباشرة واضطرتهم سرعة الإيقاع إلى المواجهة العملية لكل ما يطرأ من أحداث .

وتضافرت كل هذه العوامل في منتصف القرن ١٩ لتغرس روح التفاؤل والنزعة القومية . وخلقت الحديث عما سمي المصير الأمريكي . واقترن ذلك بالحديث عن الحاجة إلى نظرية جديدة تقول إننا لا نقتدي بالقانون الطبيعي بل قدوتنا الثروات الطبيعية والمادية بمعنى المال والبشرية لتحقيق تقدم لا نهائي في جميع المجالات[1].وكان هذا أول إقرار بالتحول الفكري والنظري عن أفكار الحرية الفردية والديمقراطية سواء التي وفدت معهم أو تلاءمت مع أهدافهم وسلوكهم في حقبة المنافسة . وكانت هذه النظرة بذرة أولى ضمن بذور أخرى متفرقة غرست هنا وهناك تعبر عن فكر جديد يلبي متطلبات وليدة لفئة مسيطرة تبحث عن فكر متكامل لها يحدد نظرتها إلى الوجود والحياة ، ويبرر نهجها ،

فيسبغ عليها مشروعية نظرية تخرج عن إطار المشروعية الديمقراطية وحدود التعاقد الاجتماعى والحرية الفردية بالمعنى الذى حدده عصر التنوير .

أخلاق بغير مسئولية :

وفى هذه الحقبة أيضا بدأت الطبقة الوسطى الأمريكية تقيم ثقافتها الخاصة ، وتفصح عن معايير أخلاقها على النحو الذى يتسق مع أفكارها ومثلها التى تلبى طموحاتها . وبدأ أسلوب جديد وصريح فى تقييم النجاح على ضوء النقود ، وكان انتصار قباطنة الصناعة بعد الحرب الأهلية إعلانا بانتصار هذه القيم وتلك الثقافة التى تشكل عناصر أولية لفلسفة مرتقبة وترتبط برباط نسب بمفهوم الإرادة الحرة وإرادة النجاح والبقاء للأقوى ، وهى قيم عبر عنها رجال الأعمال والمال والمضاربون فى سوق الحياة . مثال ذلك جاى كوك joy cooke الذى حمل لقب ممول الحرب الأهلية وأعظم رجال البنوك الأمريكيين ، إذ يقرر صراحة أن من أخلاقياته أن كل ما يدعم العلاقات التجارية المربحة فهو عمل وطنى وصواب ؛ وما يضر بها فهو شر(٢) . لقد احتكروا الاقتصاد واحتكروا الحرية معا . وها هو آخر يقول ! إذا قلت إن المنافسة هى حياة التجارة فأنت تردد حكمة عفا عليها الزمن(٣) . وظهر نوع جديد من أخلاقيات كبار رجال المال والصناعة عناصرها : القسوة والتحجر والوحشية والافتراس فى المعاملات ، والجرأة العدوانية ، والقول بأن الأعمال Business لها قانونها الخاص الذى لا يعرف المسئولية الأخلاقية أو الاجتماعية ، ولا يعترف بأى التزامات مقابل الاستيلاء على الثروات الطائلة ...



أهدافه وأخلاقه الربح والآن . وكل ما يسد أمامه هذا السبيل إنما يشكل قيدا على الحرية الفردية إذ انحصر المفهوم فى هذا الإطار فقط .

النجاح لا يعرف الأخلاق

وظهر على السطح شىء جديد ولا أقول وليدا ، إذ كان موجوداً ولكن لم يكن له الحضور القاهر ، شىء لا يطلب إلا أن تتاح له الفرصة والحرية شىء فردى خالص أو أنانى ، ويرى الحرية كل الحرية فى قيم بذاتها : الثراء والسلطة القوة والسيادة ، الشره للثروة ومتع الحياة . الحرية هى الفرصة للاكتساب والتملك والاستمتاع الفردى . ويدفع حياته ثمنا لذلك . وأصبح المجتمع كيانا مائعا . واختلطت القيم الأخلاقية وإن ظلت الفردية بالمعنى السالف هى القيمة العليا ، وهى الحرية التى لا تعرف حدوداً لنفسها .. الكسب والثراء المهول .... هذا أو القبر(٤) وضاعت الأخلاق التقليدية ؛ وامّحت فاعلية القوانين ، وصيغت قوانين جديدة تعبر عن مصالح رجال الأعمال المسيطرين على السياسة . وأصبح القول المأثور : كل ما يحقق الكسب ، حتى ولو كان النهب ، فهو موضع تقدير(٥) وهو ما يتفق مع قولة الكسندر هاملتون التى قالها بعد حرب الاستقلال مما يكشف عن أصالة هذه الأخلاقيات و «أصالة» هذه الروح أو المزاج . إذ أكد هاملتون أنه حر فى استخدام ذكائه لأنه أداته فى مواجهة المشكلات العملية التى تنجم عن موقف جديد طارىء . ثم قال : «النجاح لا يعرف الأخلاق»(٦) . وبعد أن كان الآباء المؤسسون يؤمنون بأن الفضيلة تعنى كسب المال ، وأن الفقر دليل على

الحرية الفردية فى التراث الأمريكى

الكسل والوضاعة الأخلاقية وافتقاد الهمة ، وضعف الروح المعنوية ، أصبح الخلق الجديد بعد التطور الدرامى فى الحياة الاقتصادية تلخصه الفكرة القائلة . المال لا تعنيه أخلاق صاحبه أو يعبر عنه الرأى الشائع : «إن الإنسان يمكنه أن يربح مليون دولار ولكن لا أحد يمكنه أن يثرى بطريقة أمينة(٧) وهكذا تتضح معالم وأركان الحرية الفردية وحدودها حسب المفهوم الأمريكى . وهى أقوال تكشف عن صدع أيديولوجى هائل ، يدعو فى إلحاح إلى أن ترممه وتبرره فلسفة جديدة تتناول معنى الحق والقيم الأخلاقية .

كانت نذر الأخطار المتجمعة تشير إلى ضرورة الوصول إلى فكر جديد ، وإلى تعديل المناخ الأيديولوجى السائد ليملك العقل الأمريكى الوليد أداته التى تحقق له النجاح . وبالفعل كان الربع الأخير من القرن ١٩ ، وبداية العصر الذهبى للفكر الأمريكى ، فترة مراجعة للفكر التقليدى التماسا لفكر جديد . وكانت من بين وسائل الوصول إلى هذا الهدف امتلاك المؤسسات التى تصوغ الفكر العام وعقول الناس حتى لا يفلت زمام الأمور من أيدى أصحاب السلطان المالى والسياسى . وبالفعل لم يشهد تاريخ الولايات المتحدة الأمريكية مرحلة مراجعة عنيفة لطابع الحياة الأمريكية مثل المرحلة من ١٨٦٠ إلى ١٨٩٠(٨) .

ووصولا إلى هذا الهدف قام الأثرياء بتأسيس الجامعات والمدارس والصحف وهى أدوات صناعة العقول وقتذاك . وكان موقفهم هذا ينطوى على نوع من الاستبصار أو البصيرة التى ترى فى هذه المؤسسات مزارع أو مراكز تفريخ وإشعاع للفكر المنشود . مثال ذلك أن جون روكفلر أسس جامعة شيكاغو فى عام ١٨٩١ ، وأسهم معه مارشال فيلد بأن قدم الأرض(٩) . والجدير بالذكر أن التقليد المتبع آنذاك فى الجامعات هو عدم السماح بتدريس فكر الاقتصاديين الأوروبيين اليساريين من أمثال سان سيمون ، ولوى بلانك ، وبرودون ، وماركس وإنجلز . إذ تجاهلهم أساتذة الاقتصاد الأمريكيون عن عمد خلال تلك الحقبة(١٠) . ولم يروا فى ذلك انتهاكا للحرية الفردية التى تعبر عن حق المتعلم فى أن يتعلم ما يشاء ، أو أن يرى الحقائق فى صورها المتباينة ، أو حق المعلم فى أن يقدم لطلابه ما يراه ملائما .

وظهرت على السطح فى المؤسسات التعليمية نظريات وأفكار رجال مثل هنرى كارى Carey وفرنسيس ووكر Wacker المنظر الاقتصادى الرسمى فى العصر الذهبى والذى دعا العامل إلى التخلى عن نظرته الحاقدة إلى صاحب رأس المال . وطالب بإعداد العدة لمواجهة البروليتاريا وفلسفتها . وبرز أيضا فكر إدوين لورنس جودكين E.L. Goodkin الذى أكد مبدأ حرية الإنسان من حيث كونه حيوانا اقتصاديا سياسيا ، وقرر أن النقود هى مقياس القيمة(١١) .

وظهرت الحاجة الملحة فى البحث عن جديد فى مجال تفسير القانون . إذ كان تفسير القانون لا يقل أهمية عن القانون ذاته ، إن لم يتجاوزه . كان مطلوبا نظرية جديدة فى القانون تبرر الوضع السائد وتحافظ عليه وتدعمه وتطلق يد المشرع فى التصرف ودعم مشروعية السلطة . ولذا كانوا بحاجة إلى مساعدة رجال الفكر والفلسفة ليصوغوا أسس نظرة جديدة إلى الحياة والكون والأخلاق والمعرفة . أى لتكتمل عناصر الأيديولوجية وتكون دعامة تواجه فكر القوى المعارضة «الهدامة» .

أزمة الحرية فى الأدب والفن :

وعبر الأدب والفن عن هذه الحقبة ، حقبة الخواء الفكرى أو فقدان التوازن مع هواجس تثير الفزع من احتمالات تغيير معاكس . وقد أفضت الأحداث المتلاحقة إلى زوال روح التفاؤل والأمل الرومانسى والحرية والإيمان بحقوق الفرد التى روج لها الآباء المؤسسون ، وحملوها معهم قبسا من فكر جون لوك وغيره من فلاسفة التنوير . وسقط الاعتقاد بأن الفرد قادر بحريته على أن يبنى سعادته ، وأنه يعيش فى مجتمع حر آمنا على نفسه وعلى مستقبله ، حرا فى صنع ذاته ومصيره .

صور الأدب حالة التشاؤم التى سادت المجتمع خلال العصر الذهبى للفكر الأمريكى [١٨٧٠ - ١٩٠٠]



والذى كان مرحلة مخاض لولادة الجديد من الفكر لتكون له الهيمنة . وعبر من خلال صوره الأدبية عن المشكلات الاقتصادية والحرية الفردية واتخذها موضوعين أساسيين . وتبدى ذلك بوضوح مع الرواية الاجتماعية . وخير ما يوضح ذلك رواية The Gilded Age التى كتبها مارك توين عام ١٨٧٣ وعبر فيها بصدق عن تناقضات عصره ، وفضح فظاظته وافتقاره إلى المعرفة والنظام وقصوره الفكرى إزاء ثورتى العلم والصناعة ويقول فيها مارك توين :

الحقيقة المؤلمة اننا أصبحنا أمة من السوقة المتفاخرين الجهلة ، مات فيهم الحس الأخلاقى(١٢) .

ولكن هذا لا ينفى أن العصر ، على الرغم من ذلك ، كان يموج بحيوية ، نشطة دافقة ولكن غير موجهة ، أو هى متعددة التوجهات . كان أشبه بمياه السيول المتدفقة هنا وهناك من منابع كثيرة ولكنها فى اندفاعها تبحث عن مجرى يحدد معالمها ، وينسق عناصرها ، ويكسبها طابع الشمول ويستجمع كل الطاقة فى اتجاه مرسوم . وبدا أن أبطال العصر ، كما تصورهم الأعمال الأدبية هم الناجحون المنجزون لأعمالهم ، المكافحون الذين يقدمون فى جراة . أو مخاطرة على أعمال عظيمة بوسائل مثيرة للإعجاب ولكنهم فى جميع الأحوال أبطال فرديون ، العملاق يسحق الأقزام أو لا يرى لهم وجودا على الطريق ، إنه حر .

ومن أدباء هذا العصر . ومن معالمه أيضا ، الأديب الشاعر توماس بيلى الدريتش T. Bailey Aldrich من القرن ١٩ الذى عبر فى أدبه عن انتهاء الروح الرومانسية وبداية الواقعية والعلم . ولكنه فى ذات الوقت يكشف فى سفور عن مخاوف البرجوازية من ثورة الدهماء الذين قد يأتون بنسخة أخرى من الثورة الفرنسية فى أمريكا ، وهو ما يعنى فى نظره سيطرة الارهاب . وأكد فى أدبه أن الساحة بحاجة إلى فكر جديد يكون بمثابة صمام أمان يحول دون وقوع ذلك الخطر الداهم(١٣) .

ويشخص لنا بارنجتون هذه الحقبة التى تشى بالإفلاس والفراغ وانعدام الوزن وعدم وجود أيديولوجية جامعة حاكمة ، فضلا عن حقيقة الوضع من حيث أنه حالة مخاض لميلاد جديد ... جديد ينقذ ما تم اكتسابه على مدى التاريخ القصير لأمة ناشئة تطمح إلى أن تكون عملاقة . يقول بارنجتون : مع السبعينيات من القرن ١٩ كانت هناك حالة انحطاط أصابت الأدب والفن وجاءت هذه الحالة نتيجة أو تعبيرا عن تحولات عميقة تحدث فى أعماق المجتمع .... أدى عصر الآلة وانتصار ثورة قباطنة الصناعة ورجال المال إلى تحطيم الثقافة السابقة لم نعد بحاجة إلى الكثير مما انطوت عليه من قيم وفكر أذ لا يتلاءم مع طموحاتها لانتمائه إلى عصر ولى واندثر . ولكنها لم تقدم البديل ..... وبدت معالم التحول بوضوح أكبر فى مجال الفن المعمارى والزخرفى ..... إذ اتجهت العمارة إلى ما ظنه البعض أسلوبا أمريكيا جديدا يعبر عن شعب ديمقراطى حر ، وهو ما رآه الأجيال التالية تعبيرا عن الإفلاس .... كانت نيو انجلاند رائدة التصنيع ، وموطن كبار رجال الصناعة والمال فى حالة تدهور وتحلل أخلاقى وفكرى بعد ما أصابها من تحول سريع خاطف تضخمت على أثره مؤسسات فرضت هيمنتها كقوى عملاقه وسحقت الكثير من المؤسسات الصغرى ولم تزل القيادات الفكرية فى نيو انجلاند عمرها سنوات معدودات لم ينضج فكرها بعد . وتراجعت سريعا . وبنفس سرعة التقدم الصناعى جميع المؤسسات الفكرية القديمة . ولم تعد نزعة التوحيد قادرة على الصمود . وبدا الفكر الترنسندنتالى قاصرا ، بل تبخر مع شروق شمس العلم ، وأصبح بحاجة إلى تحوير وتطوير . وغلب الجدب الفكرى على الساحة . كانت مرحلة ازمة فكرية وبحث عن جديد(١٤) .

وبدات فى الصدور أعمال ادبية باسم الواقعية والطبيعية تكشف عن نظرة جديدة هى نظرة مجتمع كبار رجال الصناعة والمال . واكدت هذه الأعمال الفردية باعتبارها نزعة مستقلة ولكن دون الحرية . فالحرية أصبحت مجرد كلمة من أرث الماضى . ونذكر فى هذا الصدد الروائى هاملين جورلاند Gor-land الذى عبر عن رأيه فى الواقعية أو

الحرية الفردية فى التراث الأمريكى

نظريته عن نزعة الالتزام بالحقيقة Veritism بأنها تعبير فردى ودعوة إلى تمجيد الفردية المطلقة دون اعتبار للمجتمع . وهى نظرة تقضى فى النهاية إلى تقويض أركان الروح الاجتماعية وتحول الناس إلى عوالم فردية ، كل عالم وحده مستقل بذاته ، وقال جورلاند : أرى لزاما على أن أؤكد أن الفن أمر فردى . إنه قضية إنسان فرد يواجه بعض الحقائق ويحكى علاقاته الفردية معها . ويجب أن يكون أول ما يعنيه هو أن يعرض تصوره الخاص . هذا هو ما أعتقد أنه جوهر نزعة الالتزام بالحقيقة : أن تكتب عن الأمور التى تعرفها أكثر من غيرها ، التى تعن لك وتعنيك أكثر من سواها . إذا فعلت ذلك ستكون صادقا مع نفسك ، صادقا مع وطنك ، صادقا مع زمانك[١٥] .

ومرة أخرى اقترنت هذه النظرة الواقعية فى الأدب بظهور فلسفة الحتمية فى أواخر القرن ١٩ والتى تعنى ، من بين ما تعنى ، وأد الحرية الفردية باسم الفردية المطلقة . وصورت هذه النظرة الإنسان كأنه قطعة فوق رقعة شطرنج هى المجتمع . وهى امتداد للنظرة الحتمية فى علم الاجتماع آنذاك . وبدأت الرواية على أيدى أصحاب المدرسة الجديدة تهدف إلى خدمة الحياة الأمريكية التى هى حياة رجال المال والصناعة . وقال النقاد إن الرواية لابد أن تلائم نفسها مع وقائع الحياة الأمريكية التى تعنى بالتكالب على المال . وأن يكون وول ستريت ، أو حى المال ، هو قبلتها . وأصبح البطل أو المثل الأعلى ، فى هذه الأعمال الروائية هو رجل الأعمال الذى يصارع الحياة وينتصر عليها ، المؤمن بإرادة القوة ، وأخلاقيات التسلق على أكتاف الآخرين لكسب المال والمجد والشهرة ، الغاية عنده تبرر الوسيلة ، أى أنه يحطم كل القيود التى تعوق حريته الفردية ... والبطل له كل الحق . وهو فى ذلك على صواب ، ويعمل لخيره وهذا حقه ، فى أن يلجأ إلى أى وسيلة تحقق له مآربه . والقانون سلاح وأداة الأقوياء دون الضعفاء ، أى يعبر عن رأيهم ونظرتهم وهم صانعوه ، ومن ثم يستخدمونه لصالحهم . النجاح هو المعيار - وبدت هذه النظرة فى الأدب كأنها فلسفة مجنونة لعالم مجنون[١٦]

ومن بين الأدباء أيضا ، الشهود على العصر ، والذين عبروا عن هذا المزاج تيودور درايزر T. Dreiser [١٨٧١ - ١٩٤٥] زعيم كتاب الأدب الطبيعيين فى أمريكا والذى يقول فى رواية له باسم الجبار the Titan «لا برهان على شىء كل شىء مباح . الناس يفعلون ما يعتقدون أنه نافع لهم . ولخص فلسفته فى الحياة . والتى هى الإطار الفكرى لأعماله الروائية فى عبارة تكشف عن لا عقلانية مريرة تسرى فى دم الفكر الأمريكى إذ يقول : «العالم بغير سبب أو معنى لماذا نحن هنا ولأى غاية ؟ لا نعرف : ولا يمكن أن نعرف ، الحياة طلسم غير مفهوم لا شىء يقينى . الناس مركبات كيمائية تتقاذفهم أمواج الحياة . المصادفة غير المعقولة . الناس ينقسمون إلى قوى وضعيف ، لا إلى خير وشرير . إرادة القوة والرغبة فى المتعة هما القوة المحركة للإنسان[١٧] ولقد كان درايزر صادق التعبير عن عصره ، أمينا فى تصويره له .

صفوة القول إن حقبة ما بعد الحرب الأهلية تميزت بسطوة رجال المال والصناعة واختكارهم للاقتصاد والحرية . وتميزت أيضا بتحلل تدريجى لنزعة التفاؤل الرومانسى وسقوط شعار الحرية الفردية بعد سقوط شعار المنافسة الحرة الاقتصادية وسادت روح الشك تحت تأثير وضغط الصناعة وأزمة العلوم ، وأزمة المثقفين ومأساة وتدهور حال الطبقات الفقيرة وتمردهم المتكرر وانهيار مثال الديمقراطية والحرية وما ينطوى عليه ذلك من أخطار مرتقبة تتهدد النظام القائم .

إذ على الرغم من مظاهر الثراء الضخمة التى أفرزتها الصناعة ، وطموحات التقدم الصناعى والعلمى ، إلا أن قيود المجتمع بدت توحى بالتضخم بدلا من أن تقل . وساد شعور بالاحباط والضياع بين صفوف الشباب من المثقفين . وعم السخط بين صفوف



العاملين وصغار رجال الأعمال الذين تهددهم الإفلاس . ولم يكن ثمة بديل سوى تغيير جذرى للمجتمع وعلاقاته ، أو محاولة من جانب أصحاب السلطة والسلطان لاستخدام كل السبل الممكنة : الدعاية وتزييف الوعى ، والقوة التعسفية ، وإسقاط سلاح قوى المعارضة والتغيير ، وأعنى بذلك إسقاط سلاحهم الفكرى المشهر ضد النظام والذى يدعم رابطتهم الاجتماعية ويخلق منهم قوة لها بأسها وخطرها

وكان المطلوب ، وبإلحاح ، فلسفة جديدة تحصن «المجتمع» وتحافظ على النظام ، وتكسبه مناعة وقدرة على الاستمرار فى وجه هذه التحديات .... فلسفة تسخر من فعالية الفكر ودوره الاجتماعى فى تحسين وضع الانسان ، وتزدرى مفهوم الحرية الفردية وتحيله إلى مفهوم أجوف وبهذا تجعل الإنسان أعزل من أى سلاح فكرى . ولا بأس من أن تعبر فى ذات الوقت عن أزمة الشك واللا يقين التى أحدثتها أزمة العلوم وأفضت إلى الارتياب فى العقل ، وتعبر كذلك عن مأساة سيطرة الآلة وغلبة الآلية على الحياة وإزهاقها للروح ... وجاءت الإرهاصات الأولى لهذه الفلسفة تعبيرا مجملا وشاملا عن روح العصر ومزاجه ، على يد الفيلسوف الأمريكى شارلس ساندرز بيرس . ■ .

المراجع

1— Schneider; Histoire de la ph. Am; Paris Nrf 1955, L.I. Gallinaadpp. 116;117

2— Parrington, V.L.; Main currents in Am . Thaught. 3Vols. Harcourt, Brace & Co New york 1943 pp. 29, 30, 40 v.3

3— Nye R.B. & Morpurgo j. E. The Growth of The U. S. A. 2 vols. penguin books-1965 p. 563. v2:

4— Parnigton - pp. 11—13 v.3

5— N ye & Morpurgoi pp. 563-569 v 2.

6- Parrington; pp. 293-296 v.1

7-Albert; Eyhel M. Conflict and change in American Vacues: Aculture Hist. Approoch. Ethics- Magazene oct. 1963; No1.

8- Nye; et pp 534

9- N ye;et el pp. 576, 577. Elvin; Lionel; of An. pelican 1941

10- Parrigton; p. 105; vol. 3

11- ibid. pp; 105, 116, 154, 168.

12- Nye; p. 581. parrington pp. 88 v.3.

13- ibid. p. 59.

14- ibid- pp. 48-52.

15- ibid. pp. 293-294.

16- ibid. pp. 179-188.

17- ibid. pp. 355-359.



بين ذئاب الوحشة

[قصائد للهنود الحمر]

هناك جروح وندوب كثيرة شكّلت اللحم والعقل والروح . ومجموعة الشعراء هذه تحاول أن تجعل هذه الجروح شفافة بالنسبة للعيون التى لا ترى خلف فم حرون . وخلل جمال النشيد البسيط تنفجر موسيقى بهجة غنائية ، تسبيح أكيد لكن الألم غالب . وهم يخوضون الطبيعة بعين المخالفة ، يفهمونها بصمام المبدع . نحن غالبا نتناسى الأرض ، أمنا الأرض ، وهى لحم لحمنا . ونشيد هؤلاء الهنود الحمر يغنى لها ، لا فى ياس بل أمل يتجدّد كالعنقاء ويجعل حسّنا بالمكان عميقاً .. ودون جروح .

وقد نشرت قصائد الهنود الحمر المعاصرين هؤلاء فى ديوان حديث بعنوان « جروح تحت اللحم » العام ١٩٨٧ .

(Wounds beneath the Flesh)

عن دار U. S. A. White Pine Press



بيتر بلو كلود : النسبية

« كويوت ، ألا تفهم النسبية ؟ »

« بلى ، بلى ، أفهمها .

فهى جدّ بسيطة من ذى السبيل .

عندما أجوعُ أقفُ عند مَحِلّةٍ فوراً

أَنهَمُ وجبةً . بلى ،

وأعرف أن الكائنات بجامعها بذى أنساب . » .

ديان بيرنز : عادات چوچ

هيا كل فئران صغيرة

معلّقة فى شجرة

تنغرزُ بأذيالها

ويصلصلُ عظمُها فى وهَنٍ

هادئةً باحتذاء بعضها

وتنحنى لنسيم الربيع

عادةً كان چوچ

يقتنى شماسى بلون الفضة

وقائم مانيكان من مانهاتن

الآن

يرتاحُ فى كرسىّ قشٍّ اخضر

يرقب عظام الرماد البائدة فى شجرته

تترنح متحلّلة موتاً

يحتفظ بجبنةٍ أمامه

يصحو أحيانا ليغرزَ

فأرةً أخرى إلى الشجرة ■

ابن پينا

صديق من زيمبابوى

تنادى

« يبدو مثل جزيرة طويلة

عدا أن تراه كل لحظة

وحيدَ قرنٍ »

ليزلى مرمون سلكو :
وادٍ لرَجُلٍ هزيل

٧٠٠ عام خلت

عاش الناس هنا

الماء جرى ناعما

والشمس دافئة

عا زهور اليقطين .

٧٠٠ عام خلت

عمق هذا الوادى

حجر الرمل مرتفعٌ

فوقَ صخرٍ سكونٌ سماءٌ طويلة بماءٍ مُندَفِق

وشميمُ الصفصاف فى الريحِ

٧٠٠ عام .

تواترت أقدامُ جيادٍ تنطلق بعزمٍ فى

رملٍ أبيض عميقاً

وحيثما آتى مثل هذا

الشذا ، الدفء ، السكون .

سماءٌ تزرقّ وغيمٌ ماطرٌ من بعيد.

لقد ركبنا معاً

عبر جرفٍ بالأغانى والحكايا التى

رُسمت على صخرٍ

٧٠٠ عام خلت ■

ديون نياتم :

رقصُ أطياف

يتناوبكَ النومُ يقظان

مثل جناحٍ انهارَ فى الليل ،

عميقاً تحت موجٍ

تحالف فيه المحار مع سمك القرش ،

فيضٌ دونما حلمٍ

فى راحتهِ السوداء ■

روكواو :

عودة البراءة

صباحاً ترتفع النجوم

تنحتها الومضة إلى ما بين

تنحدر بزخّا فاتها ، شُعلاً

تستحم عن حماقات ليلٍ ، عويل

البراءة آبت إلى جناحيها

من فضل نورٍ لندرك أسرارها .

وُلِدَ ابن كلّ النجوم

حلماً بحلمٍ إلى نجم كل النجوم

الحلمُ قبضٌ بقبضٍ فى زيّهِ

سرمدياً على الطريق تجسّدَ ...

عالم من عالم الأحلام نحلمها

إلى ما بين ، فالأحلام للحالم ... ■

نشيد الساذج المسافر

أحلمُ لم أزل

بغابة سحرٍ التىِ

فى يوم مطرٍ كثيف

جثم النسر دون وصول

إلى أرضِ رعدٍ

بشر

أتذوّق لم أزل

سديماً عاطراً زهراً

والحسُّ بلا شىء من حواصّى

أريدُ تأديةً حتى

يغرّد الدُّجُ الناسك

زائراً السماء

أنا الحمام المسافر ■

نجم كاهن راقص

أحلم بمكان أحيانا

أهمسُ للريح

وأُضحكُ الماء ...

احلم أحياناً ...
بمشهدٍ ... جالساً فوقَ
جرفٍ قمريٍ عالٍ
ما بين دُبٍ وسلحفاة
كاسياً مثل كاهن
فروة ذئبٍ ، ونجمى مُكَبَّلٌ
بجُلودٍ ومحار ...
ذراعاى تصالبا على صدرى
فِى كل يدٍ
ريشة من جناح نسرٍ

احلم أحياناً ...
بمشهدٍ ... بازغاً فوقَ
جرفٍ قمريٍ عالٍ
جناحى رجّلِ النسر تبزّ بصيدٍ
أول أنفاسِ نجم يكتسى بالريحِ ..

نجم كاهن راقصٍ دار
ليثب وراءَ قمرٍ ...

أحياناً حلمى نشيدهُ
همسَ للريحِ
وأضحكَ الماءُ ▬

سيمون جا أورتيز :
سان دييجو شرقاً

قلتُ لسائق الباص
لكنه لم يسمعنى

« الزم التلالَ
وتحاش أميركا
لو يمكن . إنى آبق
بأحلامِ طيشٍ ، لا تُؤَمّل
من جنوبى كليفورنيا » ▬

لانس هنسون :
برد

ماذا تبقى من الصيف
خبيئة ذكرىٰ
تصايحات ظافرٍ
ميراثنا من ظلهم نائمينَ
لنعبر انتهاكاتِ أنفسنا ،
.....
جالسينَ على جبلِ البردِ
بين ذئاب الوحشة . ▬

ترجمة
م . ع . ا

اكتشاف امريكا

٥٠٠

عام

أسطورة الهنود الحمر في السينما الأمريكية

فى السينما الأمريكية هى التى صنعت كل ما يتعلق باسطورة الهنود الحمر . ولولا السينما الأمريكية لتحول هؤلاء الهنود إلى قوم غرباء . بعيدين عن الوجدان . والعيون . لكن هذه السينما صنعت فى فترة من حياتها من هؤلاء الهنود قوما شياطين ، يميلون إلى العنف والدماء ، ويهاجمون طلائع المهاجرين الاوربيين الذين جاءوا لتعمير (!!) الارض الجديدة وينشرون فيها السلام .

ثمَّ أن هذه السينما التى راحت تكفر ، فجأة وبدون مقدمات ، عن كل خطاياها ، فأخذت تغير منظورها إلى هؤلاء الهنود الحمر ، السكان الاصليين للقارة الامريكية ، فقدمتهم بمثابة ملائكة الارض ، الذين دفعوا الفدية ضخمة مقابل دخول الرجل الابيض أدغال قارتهم العذراء . فلم يتقبلوا كل هذا العنف الذى جاء به . وذابوا داخل جلودهم وتدثروا فى حنايا حضاراتهم . ثم آثروا الاختفاء ..

محمود قاسم

كاتب ومترجم مصرى ، صدر له «أدب القرن العشرين» و «العاشق» لمرجريت دوا ، و«شحاذون ونبلاء» لألبيره مطيرى وغيرها .

مراجعة لفهم ما أنتجته « هوليود » من أفلام عن الهنود الحمر ، وكيف أنها فى مرحلة صورتهم بشكل أسطورى وكأنهم أوباش ومتوحشين يميلون إلى العدوانية

والغريب ان هناك مرحلة فاصلة بين هذين المنظورين والغريب أيضا أن الافلام التجارية ، الهامشية هى التى حاولت ان تسىء إلى هؤلاء الهنود أما الافلام التى تحولت الى علامات فى سينما « الوسترن » . فقد دافعت بكل حرارة عن جنس بشرى سعى الرجل الأبيض إلى إفنائه وهو الذى استقبله فى بداية الامر فاتحا صدره .. باعتبار ان البيض أنصاف آلهة ..

يقول الفيلسوف الاجتماعى الفرنسى **كلودليفى شتروس** فى كتابه صدمة الحضارة .. إن الذى عجل بنهاية الهنود هو أنهم كانوا يعيشون على وتيرة واحدة . أمسهم مثل غدهم .. وانهم تعاملوا مع الرجل الابيض على أساس انه يحمل نفس الايقاع ولكن كانت الصدمة فى منظور الابيض الى الأحمر .. فقد كان الاول غازيا ، مستكشفا ، لا يريد بالمرة لأحد أن يشاركه مكاسبه ..



اسطورة الهنود الحمر

وكى نتناول رؤية السينما الامريكية لقضايا الهنود الحمر . سوف نرى ان هنـاك مجموعـة من السمات يمكن ان تجتمع معا فى مجموعة الافلام التى تم انتاجها طوال هذه السينما :

ـ هناك مرحلتان اساسيتان فى منظور سينما هوليوود للهنود الحمر . المرحلة الأولى وهى التى انتشـرت فيها افـلام الـوسترن بشكـل ملحوظ تعـاملت مع الهنود كقوم من الاوباش والمتوحشـين الذين يميلون إلى العدوانية . والهجوم عـلى البيض ، الـذين يصـورهم الفيلم كـأقـوام طيبـين ، يسعـون إلى تعمـير الارض الجديدة .

وفى هذه الافلام كان الهنود الحمـر اقرب إلى الكائنـات الشبحية ، نـراهم دائما يتحركون فى مجموعات وتصورهم الكاميرا من خلال لقطات بعيدة . فهم إمـا واقفـون فـوق اعـالى الجبـال ، يرصدون حركات البيض (الطيبين) وأما هم ينزلون من فوق الجبال ، كى يطلقوا صرخات الهجوم ،واما هم يندفعون فى السهـول وراء عـربـات الآمنـين من البيض ، يحـاولون سـرقة مـا فيهـا ، ويحـرقـون أقمشتهـا ، أو يختطفـون النساء . وأغلب هذه الافلام ينتمى إلى النوع الهامشى ، الأقل قيمة .

أما المرحلة الثانية من هذه الافـلام ففيهـا تمت معاملـة الهنـود الحمـر ، سينمائيا ، بصفتهم كـائنات بشـرية ، لهم معـانـاتهم ، وآلامهم ، وفى هـذه المرحلة كانت الكاميرا كثيراً مـا تقترب منهم لتصور وجوههم . ومعنى تصوير الوجوه هنا ، هو ان المشاهد يتفاعل مع تعبيرات الوجه ، حين يراه يعانى ، يتأثر ويفرح مثله .

وهذه المرحلة فى حد ذاتها تنقسم إلى قسمـين : القسم الأول صـورت فيـه هوليوود ان هناك تعاطفـا بين الابيض والهنـدى . وانه لم يكن ينـوى قط أن يلحق الأذى بالأبيض . وإذا كان فيلم «السهم المكسـور» من اخـراج **ديلمـر دافيـز عام** ١٩٥٠ هـو الفاصـل بـين المرحلتين الاولى والثانية ، فلأنه عبـارة عن علاقة صداقة بين زعيم قبيلة الآباش وبين أحد فرسان الكشـافة فى أحـدى المعارك التى دارت عام ١٨١٠ ، أى بعد انتهاء الحرب الاصلية . وقد جسد دور الهندى. جيف شانـدلز ، امـا الابيض فهو جيمس ستيوارت .

امـا النوع الثـانى من افلام هـذه المرحلة فقد صور فظائع الرجل الأبيض ضد الهندى . وفى هذه الأفلام انقلبت المناظير تماما . فقد أصبح الابيض هو الهمجى ، الـذى سعى لإبادة الهنـود وقام بارتكاب أبشع جـرائم الحرب من اجل اذلال الشعب الأحمر . وذلك مثلما حدث فى أفـلام «العسـكرى الأزرق» . و«الرقص مع الـذئاب» وغيـرهمـا من الأفلام .

ـ كـذلك انقسمت هـذه الافلام الى قسمـين كبيـرين تبعـا للشخصيـات الحقيقيـة من ابطـال هـذه الأفـلام . فالابطال الحقيقيون فى النوع الاول من الافلام هم قادة الجيوش الامريكيـة ، والطلائع الذين نجحوا فى الانتصار على الهنود الحمر . من معركة إلى أخرى . والـذين بقوا عـلى قيـد الحيـاة ، مـع جيـوشهم عقب المعارك الفـاصلة بـين الطرفين .

من ابـرز هؤلاء الابطال عـلى سبيل المثال الجنرال جـورج كاستـر . الذى انتصر على الهنود الحمر فى معركة ليتل بـج هـورن . وقـد تفننـت السينمـا الامريكية فى تصوير بطـولات الجنرال كاستر[1] من منظورها الخـاص . وقد كان كاستر بطلا لسبعـة عشر فيلما تم انتـاجها بـين عـامى ١٩١٢ و ١٩٧٢ أخـرجها مخـرجون متميـزون فى افلام بـالغة الاهميـة ، مثل مـايكل كيـرتـز «محـاكمة سانتافيه» وجسد شخصيـة كـاستر الممثـل **رونـالـد ريجـان عـام** ١٩٤٠ . اما ايرولد فلين فقد جسد نفس الشخصيـة فى فيلم «انهـم يمـوتـون وأحذيتهم الطويلة فى اقدامهم» فى العام التالى من اخراج راؤول والش . ثم جسد **هنرى فوندا نفس الشخصية فى فيلم «قلعة الاباش» عام ١٩٤٧ من اخراج جون فورد .**

وقد تعمدنا ان نذكر اسماء النجوم الذين جسدوا هذه الشخصية فى تلك السنوات باعتبار ان منظور السينما للجنـرال كاستـر هو منظـور البطل المنتصر . والمغامر . وقـد تغير هـذا المنظور فيما بعـد لنفس الشخصية



ففى الأفلام التى ظهرت عنه فى الخمسينيات اعتبرته بمثابة محارب له اخطاؤه ثم تحول إلى مجرم حرب فى افلام من طراز «كاستر الغرب» الذى اخرجه روبرت سيورمان عام ١٩٦٧ ثم فى فيلم «العسكرى الازرق» لرالف نيلسون عام ١٩٧٢ .

أما النوع الثانى من هذه الافلام فقد كان ابطاله من الهنود أنفسهم .. ورغم ان الأفلام عن زعماء الهنود الحقيقيين قليلة ، الا أن الأفلام التى عن زعماء هنود ، وأبناء قبائل هندية كثيرة مثل فيلم عن قبائل ، « الشين » وآخر عن «آباش» و «زعيم السيو» وفيلم «الرجل الكبير الصغير» وغيرها .

تعاملت السينما الامريكية دوما مع الهنود باعتبارهم ابناء الارض التى يجب ان تتم إبادتهم ، فهم ملاك الارض ويجب تخليص تلك الممتلكات من اصحابها ولذلك حاول الابيض ان يفرض رأيه على مشاهدى السينما فى محاولة لاضفاء شرعية على ما فعله بالرجل الهندى ، وأبناء الشعوب الحمراء وبذلك وضع اسسا لقيام الاستعمار الاستيطانى الذى يقوم على أساس إزاحة ابناء الارض الحقيقيين من أجل اقامة المهاجرين ، وقد انعكس ذلك فى المنظور الامريكى ، مثلا ، لقيام كل استعمار استيطانى مماثل خاصة فى إسرائيل . وهو استعمار قائم على ما يتمتع به المستعمر من قوة وما يمتلك من أسلحة تجعله قادرا على إزاحة ابناء الأرض .

ولذا فإن منظور هذه الافلام قائم على أساس قانون الاقوى ، وقانون المنتصر . حتى الأفلام التى تعاطفت مع الهنود ، وهى قليلة للغاية فى سينما افلام الوسترن قياسا الى افلام مناصرة الابيض . ففى هذه الافلام حاول الغزاة فرض وجهة نظر أخرى تقوم على أساس أنه نادم على ما فعله مهما كان الثمن . فمن إطار لعبة الديمقراطية التى يعزف عليها الغرب ، الدفاع عن الطرف الآخر . ومن خلال البيض أنفسهم . والطريف ان هذا الدفاع قد جاء بعد أن حسمت تماما قضية الهنود ، وبدأت هويتهم فى التلاشى تماما كى يصبحوا فى إطار التاريخ .

- تباين ظهور القبائل الهندية فى السينما الامريكية دون سبب ظاهر . فحسب الدراسة التى نشرت فى مجلة «بروميير» فى العدد ١٦٨ . فإن عدد الأفلام التى تم تصويرها عن قبائل السيو تضاعف عدد الافلام التى ظهرت فيها أبناء قبائل الأباش . واربعة أضعاف لقبائل الكومانش . والشين ثم الناواجو . وعشرون مرة قدر قبائل «اكروز» و «الباونين» .

وفى غالب هذه الأفلام كان الهندى الاحمر شخصا يحب الخمر ، والنساء ، او نصف معتوه ، أوابله وهو بهذه الصورة اقرب الى الاسود فى الأفلام الامريكية . واذا كان الزنوج قد راحوا بأنفسهم يخرجون افلاما يدافعون فيها عن قضايا الزنوج مثلما فعل سيدنى بواتييه ، وسبايك لى . فإن السينما الامريكية لم تعرف هنديا أحمر واحداً قد قام بإخراج فيلم ، سواء عن قضية شعبه الذى تمت ابادته ، او بشكل عام عن الحياة الأمريكية .

وإذا عدنا الى القبائل الهندية فإن فيلم « آباش » . لريتشارد فلايشر هو أهم الافلام التى صورت هذه القبيلة ، وذلك من خلال نضال أحد زعماءهذه القبائل ضد الرجل الابيض . وهذا الشاب الأباشى يتمتع بسمات عديدةمن سمات الابطال . وهو ينادى بأن يعيش ابناء شعبه فى سلام بعيداً عن هجمات بنادقهم . وفى الفيلم يتم التعامل مع هذا الآباشى بصفته خارجا على قانون الرجل الابيض ويتم القبض عليه ، وهو يساعد زوجته التى تلد ، والذى اختار ان يعيش معها فى ارض الهنود بعيداً عن حدود الابيض .

أما أهم الافلام عن قبائل الشين فقد اخرجه جون فورد عام ١٩٦٤ تحت عنوان «خريف الشين» وفى هذا الفيلم راح فورد يغير من منظوره للهنود الحمر تماما ، حيث صور فظائع الفرسان البيض ضد قبائل الشين . فهؤلاء الفرسان يسعون الى فصل الهنود عن ارضهم التى عاشوا فيها . وعلى الرجل

اسطورة الهنود الحمر

الهندى ان يدافع عن ارضه ضد هؤلاء الغزاة .

ـ ترك الادباء الكبار ساحة الوسترن للادباءالهامشيين وتركوا ايضا كتاب السيناريو الاقل أهمية ليكتبوا قصص هذه الأفلام . فمع نهاية القرن التاسع عشر ، وبدايات القرن العشرين لمعت اسماء غير موهوبة فى الأدب لكنها استطاعت ان تصنع ما يسمى بالرواية الشعبية عن الهنود الحمر . وصراع الرجل الابيض معها . ومن أهم هذه الأسماء كاتبان اسمتهما مجلة «لونوفيل اوبسرفاتور» بـ «صانعى الكتب» هما كيسل وباومان فقد استطاعا أن «يصنعا» أعمالا ناجحة على المستوى الشعبى ،من خلال تصوير الاصطهاد . الهندى الاحمر المتوحش . والابيض الطيب . وقد كسب الاثنان كثيراً من رواياتهما التى تحولت الى افلام ومنها على سبيل المثال : «معركة الهنود الحمر» « والمذبحة الهندية »

وفى عهد السينما الناطقة برزت أسماء أخرى مثل اليوت آرنولد وجيفورد كوشيز . وهى اسماء ستظل الى الأبد مجهولة فى عالم الادب الحقيقى ونحن نركز على هذه السمة ، باعتبارأن الادباء الحقيقيين الذين كتبوا للسينما لم يقتربوا من افلام الغرب . إلا من خلال قصص مختلفة . فهيمنجواى ، وليليان هيلمان وفيتز جرالد قد عملوا فى كتابة سيناريوهات افلام عن الحياة الأمريكية المعاصرة . اما جون شتاينبك فقد كتب عن العمال الأمريكيين فى «اعناب الغضب» وعن الثوار المعاصرين فى امريكا اللاتينية فى «فيفازاباتا» وبذلك ترك «الادباء» لغير أصحاب الكلمة الدور فى صناعة هذه الافلام الهامشية .

والغريب أن آليوت آرنولد وكوشيز اللذين صنعا العديد من الافلام التى صورت وحشية الهنود الحمر هما اللذان كتبا رواية «السهم المكسور» الذى يعتبر علامة فاصلة فى أفلام الغرب التى تتعامل ضد . ثم بحيادية ، ومع الهنود الحمر .

وقد انقلبت مفاهيم كوشيز تماما . فكتب مجموعة افلام عن مأساة الهنود الحمر . قام فيها الممثل جيف شاندلر بدور الهندى الطيب الذى يناضل، او يصادق ، ضد الرجل الأبيض . من هذه الأفلام «يانكى باشا» و «رايتان للغرب» .. والمثير للغرابة أن الحمية قد اشتدت بالثنائى كوشيز ـ جونفورد ليكتبا أهم أفلام الوسترن التى تناصر الهنود . ففى عام ١٩٦٩ كتبا ثلاثة أفلام بالغة الأهمية هى : «رجل اسمه حصان» لأليوت سلفستر ستين حول جندى ابيض يقع فى أسر الهنود فيعاملونه كحصان .. ثم يندمج بينهم حتى يصبح زعيما لهم . ويرفض أن يعود إلى البيض وهى نفس الفكرة التى قام عليها فيما بعد فيلم «الرقص مع الفرسان» الذى اعتبر اهم فيلم إدانة لابادة قبائل السيو . اما فيلم «قولى لهم إن ويلى بوى هنا »لا براهام بولاسكى فهو عن مطاردة رجل شرطة أبيض لشاب هندى قتل والد حبيبته الهندى خطأ ، وراح البيض يرصدون المكافآت لاصطياده ...

فى هذا الفيلم الأخير ، على سبيل المثال ، لم ينجح الهندى الاحمر فى ان يعيش مع الأبيض فى نفس المدينة . فكلاهما له لغة مختلفة ، مع الأخلاق ، والعواطف والمشاعر النبيلة . ولم يندثر الهندى الاحمر فقط لأنه كان يملك ترهلات جسدية تختلف عن الأبيض الذى جاء له بالامراض التى هو فى مناعة منها ، بينما لم يقاومها الهندى الأحمر بنفس الدرجة . فاندثر بل إن هذا الهندى لم يستطع أن يتأقلم مع مدينة الرجل الأبيض وأخلاقه . فاندثر . وقد عالجت السينما هذا الموضوع فى افلام عديدة فى تلك الآونة . مثل فيلم «هومبر» الذى اخرجه مارتن ريت عام ١٩٦٨ .

ـ هناك مجموعة من افلام الوسترن الخاصة بتناول الصراع بين البيض والهنود الحمر ، يمكن أن نطلق عليها تسمية افلام التحول . أذ أن فيلم الرمح المكسور لم يجىء من فراغ . بل هناك أفلام عديدة قد مهدت له . وفى هذه الافلام دارت صراعات عرقية بين الهنود والبيض . بمعنى أن طفلا من الهنود يقع بين ايدى البيض فيقومون بتربيته . وعندما يكبر يسعى الهنود لاستعادته مثلما حدث فى فيلم



«اشخاص غير متسامحين» من اخراج جون هيستون عام ١٩٥٨ . وقد آثرنا أن نذكر هذا المثال . لأن اسرة البيض التى ربت ابنة زعيم الهنود وعاشت بين احضان الجبل قريبا من قبائل السيوهى فى الأساس أسرة يهودية وأسرة زاكريا التى ربت الفتاة الهندية عليها أن ترفض أن تذهب ابنتهم بالتبنى إلى أهلها الحقيقيين . لأن أحد ابناء الاسرة يود الاحتفاظ بها ، بعد ان عرف انها ليست اخته . وانه يمكن ان يتزوجها .

وقبل هذا الفيلم بعدة اعوام كان جون فورد قد قدم فيلمه «الباحثون» بطولة جون واين . الذى عليه ان يستعيد ابنة أخيه «ناتالى وود» من بين الهنود الذين اختطفوها وهى صغيرة وأصبحت هندية بالتربية . وفى كلا الفيلمين أبدى المخرجان فورد وهيستون ان مسألة التربية تعد عاملا حاسما فى صبغ الابناء بثقافات الاعداء . وفى بعض الأحيان فى محاولة المصالحة . وقد حدث هذا فى فيلم فورد .. اما فى فيلم هيستون . فقد انتهى بصراع بالغ الدموية .

ـ مثلما تغيرت المناظير للقادة العسكريين البيض فى الافلام عبر سبعين عاما من افلام الوسترن ، وذلك مثلما اشرنا فى نقطة سابقة ، فقد حدث ذلك مع القائد الهندى جرونيمو . فقد ظهر دائما فى البداية كمجرم حرب مثلما حدث فى « جرونيمو الهندى الاحمر » من اخراج بول صلوان عام ١٩٣٩ . و « لقد قتلت جرونيمو » لجون هوفمان ١٩٥٠ . وطوال عشرات الأفلام عن هذه الشخصية لم يعرف أحد الوجه الحقيقى له الامن خلال فيلم « آباش » فهو الذى ساند الاباشى المتحرر . ولاول مرة يراه المتفرجون كصانع ثورة . وليس مجرد مجرم حرب . ثم فهذا الهندى الاحمر يناضل هنا ضد سيادة البيض .

وقد ساعد هذا على أن يقوم كبار نجوم السينما الامريكية بالقيام بادوار الهنود الحمر . وذلك مثل شارلتون هستون . وروك هدسون . وبيرت لانكستر . وفكتور ماتيور . وبول نيومان وداستن هوفمان حتى المطرب ألفيس بريسلى قام بدور الهندى الاحمر فى واحد من اهم افلامه

ولم يقتصر الامر على النجوم ، بل قامت ممثلات شهيرات بدور الهنديات مثل ديبور اباجيت وناتالى وود . وفرجينيا مايو ، وسيد تشاريس . وجين بيترز . وفى البداية لم يكن هناك نجوم يقتربون من اداء هذه الشخصيات خشية أن يفقدوا شعبيتهم . لكن جيف شاندلر الذى ادى نفس الدور خمس مرات قد فتح الباب لزملائه . وتبعه بعد ذلك بيرت لانكستر فى «آباش» .. ثم جاء دور الآخرين .

ـ إلى جوار الكتّاب .. والممثلين فإن هناك مخرجين بأعينهم قد ارادوا ان يعكسوا الزوايا بمائة وثمانين درجة . وإذا كان ديلمر دافيز قد بدأ ذلك بفيلمه «الرمح المكسور» فإنه قد فتح بذلك الباب لآخرين من زملائه الجيدين ، والذين استطاعوا بذلك التغلب على هذه الموجة الشديدة من الافلام الهامشية فنيا . ورغم ان مخرجا مثل هيستون قد حمل النظرة العنصرية فى فيلمه السابق الإشارة إليه ، فإن آخرين قد اهتموا بتقديم صورة من الحقيقة مثل انطونى مان فى فيلم «باب الشيطان» وايضا جون فورد فى افلام عديدة رغم موقفه المنحاز مع الأبيض فى افلامه عن كيفية غزو الغرب . ثم ارثر بن فى فيلمه «الرجل الكبير الصغير» ، وبشكل عام فإن المخرجين الذين عملوا فى افلام الوسترن وتميزوا فيها وناصروا حركة الهنود الحمر ، وحقوقهم كانوا قليلى العدد للغاية قياسا إلى آخرين عملوا فى هذه الافلام ومنهم مثلا جون سترجس الذى اخرج افلاما من طراز «العظماء السبعة» و «آخر قطار من جن هيل» . والمخرج اندرو . م . ماكلجين صاحب افلام عديدة منها «طريق الغرب» ثم جورج روى هيل الذى تحدث عن بطولات الافاقين فى الغرب ومنهم «باتش كاسيدى وساندنس كيد» وسام بكذباه صاحب افلام «العصبة المتوحشة التى تعاملت مع الغرب بعد أن اختفى من سطحها الهنود الحمر تماما .

ـ اسماء الهنود الحمر الحقيقيين الذين عملوا فى السينما الأمريكية قليلة للغاية . فدائما رأينا هؤلاء الهنود فى الديكور الخلفى . وقد جسد دور الهندى

اسطورة الهنود الحمر

ممثلون من البيض مثل جيف شاندلر وانطونى كوين وشارلتون هستون فى البطولات السينمائية أما فى الادوار الثانوية وفى المجموعات فقد تمت الاستعانة «وما بممثلين من البيض الا فى نماذج قليلة للغاية ، مثلما حدث فى فيلم «الرقص مع الذئاب» وهناك ممثلون قلائل للغاية عملوا فى بعض الأفلام الامريكية وما لبثوا أن اختفوا وهم من الهنود الحمر الاول هو دان جورج الذى ظهر مع كلينت استوود فى فيلم«جوزى والز خارج على القانون»اما الثانى وللغرابة ، فقد مثل فى فيلم لا ينتمى إلى افلام الغرب وهو «طار فوق عش المجانين» وهو الممثل الهندى الاحمر ويل سانبسون . ومن يتذكر هذا الفيلم لا يمكن أن ينسى ذلك العملاق الذى كان يتلقف الكرة فى الملعب من جاك نبكولسون .

- رغم أن افلام الغرب قد بدأت تتلاشى كظاهرة سينمائية منذ قرابة عشرين عاما . لكن ، ومع اقتراب الاحتفال بمرور خمسة قرون على اكتشاف القارة الامريكية شهدت الشاشات عرض مجموعة من الافلام التى موضوعها الرئيسى الدفاع عن ابناء البلد الاصليين الذين اندثروا بشهادات هذه الأفلام . ومن المهم ان هذه الأفلام قد حظيت بأهمية فنية ونال واحد منها العديد من جوائز الاوسكار . وقد بدت هذه السمة فى كل الأفلام التى تم انتاجها فى السنوات الثلاث الأخيرة بما فيها مجموعة الاعمال التى ظهرت عن كريستوفر كولمبس نفسه . فالهنود فى هذه الافلام قوم مسالمون ذوو ايقاع عال من الأحاسيس المرهفة ،، والمشاعر الفياضة . وهم يمتلكون حضارة راقية تختلف عن الرقى الذ ى يقيس به الرجل الابيض تطور الأشياء . من هذه الأفلام ، «الرقص مع الذئاب» . الذى كتبه ومثله وأخرجه كيفن كوستنر . ثم «الموهيكان الاخير» لما يكل مان . و «قلب الرعد» لمايكل ابرت - والفيلمان الاولان بشكل خاص عن السنوات الاخيرة فى حياة ابناء قبائل السيو . والموهيكان وفيلم «الرقص مع الذئاب» ظاهرة فريدة فى هذا النوع من الأفلام وهو غير مسبوق بالمرة فى السينما الأمريكية وقد جاء عرضه فى فترة غريبة من عمر هوليوود . حيث يتم تمجيد المجرمين ، ورجال العصابات فى هذه الأفلام . وحيث افلام العنف سيدة كل الأنواع الأخرى . لقد امتلأ الفيلم بحس إنسانى عال خاصة تجاه الهنود وهو عن رجل ابيض أصبح هنديا . بعد أن اقترب من الهنود الحمر . وعاش معهم ، وهو الذى عرف دائما بتمرده . ويصور الفيلم بالتفصيل كيف حدث هذا الاندماج والتحول الى أن أصبح دنبار وهو اسمه الابيض « راقصا مع الذئاب» وهو اسمه الهندى . وليس هذا الاندماج بالأسم . بل ايضا باكتساب العادات ، وممارسة اللغة . وقد بلغ هذا الاندماج حده حين راح البيض يقربون جنديهم السابق ، فراح يرد عليهم بلغته الهندية معلنا تخلصه الدائم من كل ثقافته البيضاء .

وفى هذا الفيلم الذى تدور أحداثه فى ستينيات القرن الماضى يتحدث عن آخر مذابح الرجل الابيض ضد الهنود سواء كانوا من السيو الذين انضم اليهم دنبار وأصبح من جنسهم .. وهذا الفيلم بمثابة معزوفة مع الطبيعة وابنائها . وهو الذى بدأت مشاهده بمعركة عنيفة فى أحد معسكرات الجنود البيض . ثم وجد دنبار نفسه فى طبيعة هادئة صامتة تختلف فيها الايقاعات ، واللغات عن المنطقة التى جاء منها .

أما فيلم «الموهيكان الأخير» فهو مأخوذ عن رواية كتبها الأديب الامريكى فنيمور كوبر عام ١٨٢٦ وتدور الاحداث فيه عام ١٧٥٧ . وقد سبق للسينما الامريكية ان اخرجتها عدة مرات منها فيلم اخرجه جورج ستينر عام ١٩٣٦ وآخر أخرجه جيمس كونواى عام ١٩٨٥ . وفى هذه الاعمال هناك الموضوع التقليدى الذى رأيناه كثيرا وهو أن قبيلة هندية تتولى تربية ابن من البيض . الذى يعرف فيما بعد حقيقة جنسه . فيختار أن يبقى مع الهنود... فهناك علاقة صداقة قوية بين الطفل الابيض هوكى وبين الطفل الهندى «انكاس». وفى الفيلم هناك حروب بين القوات الفرنسية والقوات الأمريكية فوق أرض الهنود . وفى الفيلم تـ اطف



واضح بين الفتى الأبيض الهندى الذى يصبح اسمه «عين الصقر» . وبين الفتاة البيضاء لورا التى تقع فى أسر الهنود .. وبشكل عام . فإن هذا الفيلم لا يمكن ان يعلو الى نفس الدرجة التى تناولها فيلم «الرقص مع الذئاب» .. وربما لن تشاهد هوليوود ، فى سنوات قريبة ، فيلما له نفس الايقاع .

تلك كانت محاولة ، لقراءة السمات الهامة للافلام الأمريكية التى تعاملت مع ابناء الهنود الحمر ، الابناء الاصليين للقارة الأمريكية ، الذين كان عليهم أن يتركوا ارضهم البكر للرجل الأبيض ، شاءوا أو أبوا كى يصبح ما لكها الرئيسى ، وصاحبها وكما سبقت الاشارة فعلى هذا الابيض ان يصنع فنونه كما يشاء ، لأنه الأقوى ، ولأنه المنتصر .. ولأن المواجهة كانت دوما من طرف واحد ، فالأبيض البرجماتى باحث عن الذهب . والثروة . والأرض . وعندما تكون هناك لغات بين البشر حول هذه الاشياء ، فلا عواطف جياشة ، ولا مشاعر فياضة . . وغالبا ما تصطبغ الفنون بهذه اللهجة وعندما تحسم الأمور لمصلحة طرف ، قد يمكن يوما لأحد الذين لديهم حس إنسانى عال ، مثلما فعل كوستنر ، أن يحاول إعادة تجسيد بعض تاريخ البشاعات فوق الشاشة ... ولكن ماذا يفيد البكاء ، والحسرة على اللبن المسكوب .. فقد أصبح الهنود الحمر أثراً بعد عين، إلا قليلا .. ■



الخطاب نيابة عن الآخر

مايكل كوبرسون

مدرس مساعد قسم لغات الشرق
جامعة هارفارد ـ الولايات المتحدة الامريكية

تحليل لمكونين أساسيين فى مشروع « الاستشراق » . هما استملاك خطاب الآخر ، والكلام نيابة عنه .

لن يخفى على القارىء أن هذه الدراسة قد اعتمدت إلى حد كبير على العملية التى تتناولها ـ أعنى الاقتباس نفسه ـ فلا غرو إذاً أن يقع نصى خلال محاولته أن يبين عواقب كثرة الاقتباس ، ضحية لهذه العواقب بعينها .

لقد كان الموضوع الأصلى للدراسة الاستشراق الحديث وكان الأنسب فى تقديرى أن أبدأ بمكونين أساسيين لمشروع الاستشراق هما استملاك خطاب الآخر والكلام نيابة عنه .

ولأبيّن ما أعنيه بهاتين العمليتين فقد تصديت لمتابعة إثرهما فى نصوص أدبية وعلمية توطئة لبحث الاستشراق .

ولكن كما تنص عليه دراستى فعلاً ـ استولى الأشخاص المقتبس عنهم على مجرى البحث فحودوه إلى اتجاه غير مقصود .

ورغم ذلك فأنه يسعدنى أن أكون قد قدمت هذه الأفكار بشكل مستفيض ـ وإن كان المقصود أصلاً من طرحها التمهيد لبحث موضوع آخر . وذلك لقناعاتى بأنه لن يصعب على القارىء العربى أن يختبر مدى صدق هذه الأفكار على ما يتعرض له من أعمال المستشرقين .

أما عن الاستشراق الحديث نفسه فسوف استغل أمكانية من أمكانيات الاقتباس فأقدم هذه الدراسة نموذجاً لعمل واحد من الجيل الجديد من المستشرقين وأعده من الأنسب ـ حتى لا أستبد بدورى المقتبس والمقتبس عنه فى آن واحد ـ أن اترك التعليق عليه لغيرى .

* * *

من عجز عن التعبير عن نفسه فلابد له من شخص يتكلم نيابة عنه . ومن هؤلاء العاجزين ـ فى تقدير البعض على الأقل ـ أولياء الله .

يقول الحكيم الترمذى (القرن الثالث الهجرى ـ التاسع الميلادى) فى مقدمته لكتاب ختم الأولياء .

« وذكرت أن ناساً يقولون ؛ إن الولاية مجهولة عند أهلها من حسب نفسه ولياً فهو بعيد عنها » .(١)

وإذا كان مجرد المعرفة بالولاية تكفى لنقض شروطها فما بالك بالإعلان بها ؟ لكن الترمذى يحل هذه المعضله حلاً طريفاً .

ففى سيرته الذاتيه نجده يكرس صفحات عديدة لسرد أحلام رأتها زوجته مغزاها أن الزوج ـ أى الترمذى ـ ولى من أولياء الله فعلاً .

وفى رؤيا من رُؤياها ترى وكأن محمد النبى (ﷺ) وعيسى المسيح قد نزلا صحن دارها ويقول لها محمد « قولى له (اى لزوجك) : أنت وتد من أوتاد

الأرض تمسك طائفة من الأرض » .

وفى حلم آخر ترى زوجها يخرج من البيت تلبية لأمر أمير « نزل بغتة » ولم يعلم به أحد فيقول لها زوجها : « إن الأمير يريد من جميع أهل الدنيا اربعين نفسا ليكلمهم » .. « أرى الخلق كلهم قد دهشوا من الفزع .. يقولون : إن اعاننا محمد بن على (أى الترمذى) وإلا فهلكنا . » (ص ٢٩) .

وعلى الترمذى حتى فى حلم امرأته أن ينكر إمكانية كونه وليا فيقول

فى رواية زوجته - « ولكن أى شىء يعرفنى للأمير ؟ ومتى يعرفنى ؟

وتستأنف هى سرد رؤياها فتقول :

« فيخيل إلىّ فى المنام أنك لما انتهيت إلى الأمير رأيت الخلق راجعين زحفا من التُرك والترك لا يضربونهم ..

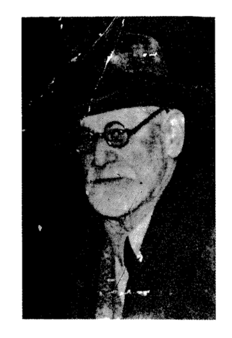
فأقول وأنا واقفة عند رأس الدرب : هل فيكم أحد من هؤلاء الاربعين ؟ فيقول [لى] واحد منهم : بأولئك الأربعين نجونا . فيقول آخر : نحن نجونا بمحمد بن على » (ص ٢٩)

وفى مواجهة هذه الحجة القاطعة فإن الترمذى يضطر أخيراً أن يعترف بولايته وإن كان ذلك فى الأحلام فقط حيث يخبر زوجته بما جرى بينه وبين الأمير قائلاً : « فمررت على جند الأمير وعلى الترك فلم يضربنى أحد . والآن علمت أن للأمير فىّ رأياً وجمع هذا الجمع كله من أجلى ، لأخرج أنا وهؤلاء التسعة والثلاثون وأياى أراد بذلك » (ص ٣١) .

هنا تتكون عمليات استملاك خطاب الآخر من عمليات جزئية متداخلة متعددة .

أولاً : فإن الترمذى يوظف خطاب زوجته لإثبات ولايته بطريقة غير مباشرة .

فرويد





الجاحظ

ثانيا : فإن الزوجة هى الأخرى تستشهد بخطاب شخصيات ذات اعتبار فى مجال الدلالة الدينية ناقلة فى سرد رؤياها خطاب الملائكة ومحمد النبى كما أنها تارة تعكس العملية فتنقل كلام الترمذى نفسه كما ظهر لها فى المنام .

إذاً فإننا نجد الترمذى كشخصية خيالية يتكلم نيابة عن نفسه ليقول ما لا يستطيع الترمذى الحقيقى أن يقوله وكل ذلك بواسطة شخصية ثالثة أى الزوجة والتى لا تكتب لنا مباشرة وإنما تظهر كشخصية ناطقة فى نص يرويه زوجها .

وبهذا نرى الترمذى قد حل معضلة إثبات ولايته وذلك بجعله شخصية أخرى تتكلم نيابة عنه .

ولكن هذا الحل يثير مسألة أخرى ألا وهى ما إذا كان الترمذى قد نقض شرطا من شروط الولاية ، خاصة أنه قد أشار فى كتاب « ختم الأولياء » إلى رأى البعض بأن الولاية مَجهولة عند أهلها .

ونظراً لأن الترمذى قد علم من أقوال زوجته أنه من الأولياء فبحكم تلك المعرفة وطبقاً لأقواله لا يمكنه أن يكون ولياً .

وبهذا فإننا نجد الترمذى إزاء معضلة يستلذها التفكيكيون ، ومحبو التناقضات الضمنية ، والمفارقات الغريبة ، وهى أن زوجة الترمذى برواية أحلامها قد نفت عن زوجها صفة الولاية للأبد .

وكان الأولى بها مهما رأت فى المنام أن تصمت وتمتنع عن الرواية ، .

ومن ناحية أخرى فإن حل الصمت يصير مستحيلاً أيضاً نظراً لإصرار محمد وغيره على نقل وصاياهم إلى الزوج .

وعلى كل حال فلا يزال أمام الترمذى

الخطاب نيابة عن الآخر

حل نهائى ألا وهو الإمساك عن تدوين هذه التجربة ونشرها أى الامتناع عن الكتابة ، وهذا الحل وإن لم ينه معضلة معرفته هو بولايته فإنه يصلح على الأقل لاستبعاد تهمة الإشهار .

ولكن الترمذى كما نعلم لم يختر هذا الحل وإنما بذل كل ما لديه من مجهود ليلقى بتبعة إشهار ولايته على شخصية زوجته وذلك بأبسط الآليات السردية ، وأعنى الاقتباس ، وهو فى أبسط صوره وضع كلام الآخر بين قوسين .

ومن مزايا الاقتباس أنه يوهم القارىء بالتلقى المباشر لكلام الشخصية الناطقة مغيباً حضور الوسيط وهو المؤلف . ومع أن وجود خطاب مقتبس يلقى على النص صبغة المصداقية فإنه فى الحقيقة ليس هناك ما يضمن للقارىء عدم وجود تدخل من قبل المؤلف . فنادراً ما يتاح لشخصيات المقتبس خطابهم أن يردوا داخل النص نفسه على ما يقول المؤلف على لسانهم .

وفى حالة الترمذى فإن تدخل المؤلف يكمن فى اختياره للنصوص المروية مع التظاهر بالبراءة فى تقديمها .

فالترمذى عندما يكلف زُوجته بدور الوسيط بين القارىء وعالم الغيب يثير شكاً فى مصداقيته كمؤلف .

فإذا كانت زوجته على اتصال مباشر بعالم الغيب - وهى « ترى الرؤيا بعد الرؤيا كأنها رسالة » على حد تعبير الترمذى - فلابد أن تكون منزلتها عند الله أعلى من منزلة زوجها وبالتالى فإن نص الترمذى مهدد بخطر غلبة دور الزوجة على دور المؤلف .

وهذا ما يحدث بالفعل ، حيث أننا نجد الترمذى يختتم سيرته الذاتية بوصف حال زوجته ، والتى قد فتح الله عليها « مكان يفتح لها فى كل يوم اسم (من اسماء الله) ويبدو ذلك الضوء على قلبها وينكشف لها باطن ذلك . حتى كان يوم الجمعة ... حضرت المجلس وذكرت أنه وقع عليها اسم اللطيف » (ص ٣٢) .

هنا قد وقع الترمذى فى فخ من فخاخ الاقتباس وهو إعطاء الكلمة للآخر ثم العجز عن استردادها . لقد اصبحت زوجته كالممثلة التى ترفض مغادرة المسرح بعد أداء دورها .

ومما يميز الترمذى عن غيره من المؤلفين قديماً وحديثاً أنه يترك لزوجته الكلمة الأخيره فعلاً ، ولكن فى معظم الحالات ، نجد المؤلف يصر على الاحتفاظ بامتيازه كمؤلف رافضاً ان يترك لشخصياته المكتوبة ، حق القول النهائى .

ولبحث هذه الظاهرة سوف نتناول مثلين آخرين هما أقرب إلى استملاك خطاب الآخر منهما إلى الخطاب نيابة عن الآخر - مع أن العمليتين كما يبدو مما تقدم متداخلتين متشابكتين .

وستكون بؤرة اهتمامى فى دراستى لهاتين الحالتين هى الصراع بين المقتبس والمقتبس عنه ومن ثم انعكاس هذا الصراع على التكوين النصى .

هاتان الحالتان المختارتان

وأما **هاتان الحالتان المختارتان** لبيان ذلك فهما :

الجاحظ (ت ٨٦٨ م) فى كتابه البخلاء .

وفرويد فى دراسته « جزء من تحليل لحالة هستيريا » (١٩٠٥) المشهورة بحالة « دورا » .

ولتبيين نوعية الصراع بين المقتبس والمقتبس عنه فى هاتين الحالتين يجب الانتباه إلى غرضية كل من المؤلفين .

سنلاحظ أولاً أن كلاً منهما يطرح سؤالاً علمياً وشبه علمى مبرراً به وجود نصه . ويصرح فرويد فى مقدمته للدراسة بأهداف علمية ، بحتة ، : « فى عام ١٨٩٥ و ١٨٩٦ قدمت آراء معينة عن النشوء المرضى لأغراض الهستيريا ، وعن العمليات النفسية التى تحدث فى الهستيريا ومنذ ذلك الوقت مضت سنوات عديدة وعليه فأننى إذا اعتزم الآن تأييد تلك الآراء بتقديم تقرير مفصل عن تاريخ حالة وعلاجها »[٣] .

هنا يعلن فرويد عن غرضه وهو تأييد نظرياته عن نشوء حالة مرضية معينة وأعراضها .

ويعلن الجاحظ فى مقدمته لكتاب البخلاء عن غرض شبيه حيث نجده يطرح على لسان سائل مجهول الاسم سؤالاً شبه علمى عن نفسية البخلاء :

« قلت : فبين لى ما الشىء الذى خبل عقولهم وأفسد أذهانهم وأغشى تلك الأبصار ونقض ذلك الاعتدال وما الشىء الذى له عاندوا الحق وخالوا الأمم وما هذا التركيب المتضاد والمزاج

المتنافى وما هذا الغباء الشديد الذى إلى جنبه فطنة عجيبة وما هذا السبب الذى خفى بـه الجليل الـواضـح وأدرك بـه الدقيق الغامض »[٤]

وفى لغة الجاحظ تلويح بمفاهيم الطب الأغـريقى الإسلامى والـذى ربط بين تـركيب الإنسان العضـوى وتكـوينـه الأخلاقى .

ومع أن الجاحظ يكتفى بهذه الإشارة العابرة إلى علم الطب فأنه يحتفظ عـلى أية حال بشكليات البحث العلمى كما يبدو من الطابع الا ستفسارى لمقدمته والتى يتكرر فيها لفظة « لم » ١٤ مرة على الأقل .

إذاً فـإن كلا من فـرويد والجـاحظ يطرح سؤالاً علمياً أو شبـه علمى عن سلـوك نفسى - اجتمـاعى منحـرف - الهيستيريا عنـد فرويـد والبخل عند الجـاحظ ويجب هنـا تـوكيـد كلمـة الانحراف وما تحمله من دلالة فى هـذا السياق فإن الظاهرة مـوضـوع البحث لابد أن تكون منحرفة بقياس ما وإلا فلا داعـى لبحثهـا - مـع أن الانحـراف لا وجـود له إلا بحكم وجـود مراقب ، أو بعبـارة أخرى فليس هنـاك ظاهـرة منحـرفـة بحـد ذاتهـا أى بمعـزل عن مشـاهـد خـارجى يطلق عليهـا ذلـك الاسم .[٥]

وقبـل أن نبحث الدور الـذى يلعبه الاقتبـاس فى وضـع الفـاصـل بـين « المنحرف » و « الموثوق به » فلننظر إلى منهج فرويد والجاحظ فى تقديم إجابـة عن السؤال المطروح .

أمـا فرويـد فيقدم وصفـاً لأعراض « دورا » العصبيـة ثم يسـرد حلمـين للمريضة ناقلاً ألفاظ « دورا » نفسها .

ويؤكد فرويد دقة نقله قائلاً :

« والصيغة اللفظية لهـذين الحلمين قـد تمت عقب الجلسة مبـاشـرة ممـا جعلهما محوراً أكيداً لسلسلة التأولات والذكريات المنبعثه عنهما .. وهكذا فإن تقريرى ليس دقيقاً بشكل مطلق كنسخة صوتية ولكنه مع ذلك جدير بدرجة عالية من الثقة » (ص ١١) .

أما الجاحظ فيعتمـد هو أيضـاً على نوعين من المادة الخام : أولهما وصف خـارجى للبخـلاء وثـانيهمـا حججهم لبخلهم أو على حد تعبيره : « سأوجدك ذلـك [يعنى الاجابـة عـلى السؤال المطروح] فى قصصهـم - إن شاء اللـه تعـالى - مفـرقـاً ، وفى احتجـاجـاتهم مجملاً » (ص ٥) .

وفى حقيقة الأمر فإن خطاب البخلاء أنفسهم يغلب عـلى أى عنصر آخـر فى الكتاب . وقد بلغ التزام الجاحظ بمنهج النقـل حداً دفـع أحـد نقـاده - وهـو الباقلانى - أن يصفـه قـائـلاً : « متى ذكر (الجاحظ) من كلامه سطراً أتبعه من كلام الناس أوراقاً ، إذا ذكر منـه صفحـة بنـى عليـه من قـول غيـره كتاباً »[٦] .

إذاً نجد كلاً من فـرويد والجـاحظ يطلـق - صـراحـة أو ضمنـاً - اسم الانحراف على الأفراد موضوع بحثه ثم يؤيد ذلك الحكم بتـوظيف أقوال هؤلاء الافراد أنفسهم .

وتقوم هذه العمليه على افتراض عجز ذلك الآخر عن التعبير عن نفسه أو على الأقل التعبير عن نفسه بما يبرر للقارىء سلوكه المنحرف أو يفسره علمياً .

ويلعب الاقتبـاس الدور الـرئيسى فى وضع الفصل بين أقوال « الموضوع » - أى أقـوال الفـرد المنحـرف - وأقـوال المؤلف صاحب الخطاب المـوثوق بـه أو بعبارة أخرى فإن علامات التنصيص تجعـل الخطاب المنصص قـابلاً للحكم عليه إما بالإيجاب وإما بالسلب من قبل المؤلف ، مـع أن خطاب المؤلف نفسـه لا يخضـع لمثل ذلـك الحكم لإخـارج حدود النص . وبالتالى فإن مجرد وجود اقتباس يؤكد فرض انحراف الآخـر - وإن كان ذلك هو المطلوب إثباته أصلا .

والاقتبـاس إذاً خـدعـة يمـارسهـا المؤلف وعينه على المتلقى .

ومـع أن المـؤلـف يستطيـع . أن يتحكم - لدرجة أو لأخرى - فى عرضه لأقـوال الآخـرين فـإنـه رغم ذلـك لا يستمتع بنفس درجة السيطـرة على ردود فعل المتلقى .

فلنعد النظر إذاً فى أغراض كل من المؤلفين مع التركيز على ما يتوقعه كـل منهما من المتلقى .

أولاً : لن يخفى عـلى القـارىء أن غرضية فرويد غير غرضية الجاحظ حيث أن فرويد يطـرح سؤالاً علمياً ويجيب عليه فعلاً فى حـين أن الجاحظ يـوظف السؤال مـدخـلاً لسـرد قصصى عن البخلاء هدفهـا - فيما يـزعم - تسلية القارىء : « ولك فى هذا الكتاب ثـلاثة أشياء : تبيُّن حجة طريفـة ، أو يعرف حيلة لطيفة ، أو استفادة نادرة عجيبة وانت فى ضحك منه إذا شئت وفى لهو إذا ملك الجد » (ص ٢٥)

أما فرويد فنجده مصـراً على عكس ذلك وإن كان فى شدة إصراره مـا يثير الشك . فيقول أنه ليس « أديباً يصـور حـالة نفسيـة من هذا النـوع فى قصة قصيره » وإنما هو « طبيب يعكف على تشريحها » (ص ١٧)

ولكنـه فى نفس الوقت يعتـرف بأن غرضه كطبيب لا يمنع القارىء من تلقى دراسته على وجه مختلف تماماً فيقول :

« إنى اعرف بأنه ، فى هذه المدينة على الاقل ، ثمة كثير من الاطباء وهو أمر

يبعث على الحنق ـ سوف يقبلون على قراءة تاريخ حياة من هذا القبيل لا على أنه إسهام فى سيكوباثولوجيا العصاب ، بل على أنه « رواية ذات لغز ينحل » (فى الأصل : roman a clef) من أجل استلذاذهم الخاص (المصدر نفسه ، ص ١٠ ، بتعديل بسيط فى الترجمة) .

ويجب الإشارة هنا إلى أن فرويد حين نفى عن دراسته أى شبه بالرواية معترفاً فى نفس الوقت بأن هناك من سيقرأها على ذلك الأساس فانه يؤكد حقيقة هامة جداً ألا وهى أن الدراسة النفسية ـ التحليلية والرواية التى غرضها حل اللغز من أجل التسلية كالرواية البوليسية مثلاً ـ لا تختلفان من حيث التكوين النصى أو بالأحرى فلا تبلغان من الاختلاف بما يمنع أن تحل الواحدة منهما محل الأخرى فى التلقى .

ومع أن فرويد يرفض إطلاق اسم « رواية ذات لغز ينحل » على دراسته فيجب علينا رغم ذلك أن نقر بأن دراسته ـ كأى دراسة من نوعها ـ هى فعلاً نص ذو لغز ينحل .

وفرويد يقدم للقارىء وصف أعراض وأحلام ليس لها تفسير فى ظاهر الأمر ثم يكشف له تدريجياً عن علل وأسباب ذلك . غير مهمل استخدام آليات التشويق الروائية ـ بحيث أن القارىء فى آخر الأمر يشعر بأن اللغز انحل فعلاً وذلك بفضل مجهود الراوى ـ وهو فرويد ـ والذى يلعب دور الضابط فى الرواية البوليسية .

ولكن اللغز الذى يقصده فرويد لغز من نوع آخر كما يتبين من عبارة الأصل وهى roman a Clef تعنى جنساً روائياً يمثل شخصيات وأحداثا حقيقية بتغيير الأسماء فقط حيث يتسلى القارىء ـ أو يغتاظ . بتخمين هويات الشخصيات

الخطاب نيابة عن الآخر

المقصودة وأما الذى « يبعث » فرويد على الحنق فهو محاولات قرائه من الأطباء أن يخمنوا هوية المريضة فلذلك يقول .

« أستطيع أن أؤكد لمثل هذا النفر من القراء بأن كل تاريخ حياة سيتاح لى نشره فى المستقبل سوف يكون فى مأمن من فطنتهم ، بفضل نفس ضمانات السرية ، وأن كان فى هذا التصميم ما ينطوى على قيود غير عادية تحد من حرية انتقائى للمعطيات »

وإن هذا لبمثابة اعتراف بأن الدراسة هى « رواية ذات لغز ينحل » فعلاً مع الفارق أن فرويد قد اجتهد فى جعل حل اللغز صعباً للغاية أن هذه الملاحظة ترجع بنا إلى ما سبق ما أطلقنا عليه اسم « الصراع بين المقتبس والمقتبس عنه » وفى حالة فرويد فلا يزال هناك من يستطيع أن يحل لغزه بسهولة ألا وهى « دورا » نفسها ويبدو أن هذا سبب لدى فرويد شيئاً من القلق فنجده يقول ؟

ولكننى بطبيعة الحال لا أستطيع أن أحول بين مريضتى وبين أن تتألم لو أن تأريخ حياتها وقع صدفة فى يدها(ص ٩)

إذا فوجود شخص حقيقى وراء الخطاب المقتبس قد يؤدى إلى نتيجتين : اللذة والألم ، أما الأولى فهى ما يشعر به المتلقى الذى ينظر إلى النص كـ « رواية ذات لغز ينحل » فينشغل بتخمين هوية الشخصية المتنكرة ، وأما الثانى فهو ما يشعر به الشخص الذى يتعرف على نفسه فى صورة تلك الشخصية المتنكرة . وهذا ما يشير إليه الجاحظ عندما يقول :

« هذا كتاب لا أغرك منه ولا أستر عنك عيبه ، لأنه لا يجوز أن يكمل لما تريده ولا يجوز أن يوفى حقه كما ينبغى له . لأن ههنا أحاديث كثيرة متى أطلعنا منها حرفاً عرف أصحابها ، وإن لم نسمهم ولم نرد ذلك بهم ، سواء سميناهم وذكرنا ما يدل على اسمائهم ، منهم الصديق والولى المستور والمتجمل وليس يفى حسن الفائدة لكم بقبح الجناية عليهم ، فهذا باب يسقط البتة ويختل به الكتاب لا محالة ، وهو أكثرها باباً واعجبها منك موقعاً . وأحاديث أُخر ليس لها شهرة ولو شهرت لما كان فيها دليل على أربابها ولا هى مقيدة أصحابها ، وليس يتوافر أبداً حسنها إلا بأن يعرف أهلها ، وحتى تتصل بمستحقها وبمعادنها واللائقين بها ، وفى قطع ما بينها وبين عناصرها ومعانيها سقوط نصف الملحة وذهاب شطر النادرة » (ص ٧)

ويشير أبو عثمان من ناحية إلى جاذبية مشروع حل اللغز بل ويعارض فرويد قائلاً إن معرفة هوية الشخصية المعنية هى بالتحديد شرط أساسى للاستمتاع التام بالنادرة . كما أنه يبدى من الناحية الأخرى استعداده ليضحى بالكثير من هذه النوادر نظراً لسهولة ارجاعها إلى أصحابها وما قد يسبب

هذا الإرجاع لهم من استياء .

ولا يخفى على القارىء قلق الجاحظ ـ حقيقا كان أو مصطنعاً ـ لما قد يلحقه هو شخصياً من ضرر على يد الأشخاص المفضوحين فى كتاب البخلاء كما يشير إليه المؤلف فى أكثر من موضع فى متن الكتاب(٧) .

ومن هنا يبدو أن علاقة المؤلف بحالاته البشرية أقرب ما تكون إلى صراع يتزايد عنفاً باقتراب الشخصية التى تناولها المؤلف من فعل التنصيص وبدرجة وعيها بمشروع المؤلف ، ويجرى هذا الصراع على مستويين أولهما الصراع الجدلى بين المؤلف والشخصية موضوع الكتابة با عتبارهما فردين وثانيهما انعكاس هذا الصراع الجدلى على التكوين النصى .

أما الصراع الجدلى عند فرويد فقد بلغ مرتبة عنصر أساسى فى الصورة التقليدية للعلاج النفسى ، وهو المطلق عليه مصطلح « المقاومة » .

وفى تلك الصورة التقليدية نجد المريض متمسكاً بتفسير معين لأغراضه يواجهه المحلل النفسى بتفسير آخر مبنى على وحدات سردية متعارف عليها كعقدة أوديب وغيرها .

وبما أن كشف هذه الرغبات الطفولية المكبوته يثير الاشمئزاز عند المريض فمن الطبيعى لهذا الأخير أن يقاوم تأويل المحلل النفسى مصراً على تاويله المرضى المسبق .

إذاً فنحن بصدد صراع بين قصتين ـ قصة المريض وقصة المحلل النفسى وما الشفاء إلا انتصار قصة المحلل على قصة المريض وفى حالة « دورا » على وجه خاص فقد اتفق النقاد المحدثون إن أصرار فرويد على انتصار تأويلاته النفسيه قد أخفى حقيقة مهمة جداً فى حالة « دورا » وهى أن « دورا » كانت تتعرض لاعتداء جنسى حقيقى من قبل صديق لأبيها .

ومع أن فرويد كان واعياً بهذا الاعتداء فأنه قرر رغم ذلك أن يقنع مريضته أن المشكلة الحقيقية كان منبعها فى رغبتها المكبوته وليس فى عالم الواقع(٨) .

وهذا إذاً شكل الصراع بين فرويد ودورا باعتبارهما فردين مشتركين فى عملية العلاج النفسى التحليلى ، وأما انعكاس ذلك الصراع على التكوين النصى للدراسة نفسها فيظهر نتيجة لحقيقة بسيطة وهى أن مقاومة دورا بلغت من الشدة حيث أنها تركت العلاج نهائياً بعد ثلاث جلسات (ص ١٣٤) مما يجعل فرويد يشير مرات عديدة إلى « عدم اكتمال » نص الدراسة كما نرى أيضاً فى العنوان نفسه وهو « جزء (أو قطعة) من تحليل لحالة هيستريا وقول فرويد فى ملاحظاته التصديرية :

« فالتاريخ الذى أمامنا ، والذى يمتد ثلاثة أشهر فحسب ، يمكن تذكره والإحاطة به من جملته ، ولكن نتائجه تظل قاصرة من أكثر من وجه . فالعلاج لم يتم المضى به إلى نهايته المرسومة ولكنه توقف بناء على رغبة الريضة بعد أن بلغ نقطة معينة .. وعليه فكل ما أستطيع تقديمه فى الصفحات التالية هو تحليل جزئى . (ص ١٣) .

وسبق أن آشرنا أن حالة الجاحظ إلى خوفه ممن قد يعرف نفسه فى صفحات البخلاء . وقد نعتبر احتجاجاتهم المتوقع حدوثها نوعاً من المقاومة مع انها أقرب إلى الغضب الناتج عن الافتضاح منها إلى المقاومة بالمعنى النفسى التحليلى .

لكن ما أكثر آثار الصراع الجدلى بين الجاحظ والأفراد موضوع بحثه فى كتاب البخلاء ، ومن الغريب هنا أن الجاحظ فى بعض المواقف التى يرويها مع البخلاء يجعل نفسه شخصية ناطقة تحاور البخلاء وتجادلهم آى آنه يلعب فى كتابه نفس الدور الذى يؤديه فرويد فى دراساته لحالات مرضاه . وفى هذه « الجلسات » مع البخلاء نجد نفس الأصرار من الجاحظ على انتصار رؤيته كما نجد عند البخلاء أنفسهم نفس درجة المقاومة لتلك الرؤية .

وخير مثال على ذلك حوار أبى عثمان مع محمد بن ابى المؤمل (ص ٩٤ ـ ٩٧) حيث يعاتب الجاحظ صديقه البخيل على أن « جماجم من يأكل معك اكثر من عدد خبزك » ولا يلجأ الجاحظ بطبيعة الحال إلى عقدة آوديب آو غيرها من التفسيرات النفسية كأساس « للعلاج » بل إلى وحدة سردية متعارف عليها خاصة بمجتمعه وهى رأى الآخرين : « والناس يبخّلون من قل عدد خبزه » فيرد ابن ابى المؤمل على صاحبه بألفاظ تقابل إنكار دورا فى قصد وأن سبقته فى البلاغة :

قال : يا أبا عثمان أنت تخطىء ، وخطأ العاقل أبداً يكون عظيماً ، وأن كان فى العذر قليلاً .. وما أشك أنك قد نصحت بمبلغ الرأى منك ولكن خف ما خوفتك فأنه مخوف بل الذى أصنع أدل على سخاء النفس بالمأكول ... (ص ٩٤) .

ثم يشرع ابن ابى المؤمل يحتج لبخله بحجج بالغة السفسطائية والجاحظ يرد عليها بعبارات تدل على عمق معرفته بعقلية البخلاء . وفى آخر الأمر نجد العلاج قد أثر بالمريض بعض التأثير الايجابى حيث نجد الجاحظ يقول : « فلما حضر وقت الغداء ، صوت

الخطاب
نيابة عن الآخر

بغلامه .. يا مبشر هات من الخبز .تمام عدد الرؤوس » (ص ٩٦) .

إذاً فقد انتصر الجاحظ فى هذه الجلسة انتصاراً جزئياً مع انه أكثر ما يحدث عكس ذلك فنجده ـ الجاحظ نفسه أو من ينوب عنه فى دور المجادل ، كالنظام أو غيره ـ يخضع لمقاومة البخيل موضوع البحث وفى نص بالغ الأهميه نرى أسوأ توقعات المؤلف قد تحققت . فيقول الجاحظ :

وكنا مرة فى موضع حشمة ، وفى جماعة كثيرة والقوم سكوت والمجلس كبير وهو (أى الحزامى وهو أحد البخلاء) بعيد المكان منى فأقبل على المكى وقال ـ والقوم يسمعون ـ يا أبا عثمان من أبخل اصحابنا ؟ قلت : ابو الهذيل . قال . ثم من ؟ قلت : صاحب لنا لا أسميه . قال الحزامى من بعيد : إنما يعنينى ثم قال : حسدتم للمقتصدين تدبيرهم ونماء أموالهم ، ودوام نعمتهم ، فالتمستم تهجينهم بهذا اللقب ، وأدخلت المكر عليهم بهذا النبذ . تظلمون المتلف لماله باسم الجود ، إدارة له على شينه ، وتظلمون المصلح لماله باسم البخل ، حسداً منكم لنعمته فلا المفسد ينجو ولا المصلح يسلم . (ص ٦٥)

فقد ضرب الحزامى بأقواله فى صميم مشروع المؤلف . أولاً فقد هتك ستر السرية التى تحجب المؤلف (والقارىء) عن موضوعه . وقد كان الجاحظ يحرص على إخفاء أسماء موضوعاته ليجتنب الضرر بهم وبنفسه . ويعكس الحزامى العملية فيسمى نفسه أمام الحاضرين مما يتسبب فى حرج الجاحظ وليس العكس . وثانياً فإن الحزامى يضرب فى الإطار الفكرى المبرر لوجوده فى الكتاب أصلاً قائلاً إن التمييز الازدواجي (بخل : جود) باطل من الأساس زاعماً أن المسمى كريماً ما هو فى الحقيقة إلا متلف ، كما أن المسمى بخيلاً ما هو فى الحقيقة إلا مقتصد ، يعنى أن مشروع الجاحظ مبنى على سوء فهم دلالى .

وثالثاً فإنه يرجع سوء الفهم هذا إلى دافع الحسد أى أنه يتهم المؤلف شخصياً بإضمار رغبة فى إلحاق الضرر بأشخاص البخلاء مما ينفى عنه صفة الباحث المحايد .

فلننظر أخيراً إلى آثار مقاومة البخلاء فى التكوين النصى للكتاب . فقد سبقت الإشارة إلى حذف المؤلف لقصص تدل على أسماء أصحابها . وحتى إذا كان هذا الحذف لم يتم فعلاً ـ أى إذا كان مجرد ادعاء من المؤلف ـ فإن وجود مثل هذا الادعاء بحد ذاته لابد وأن يؤثر فى تلقى القارىء للكتاب . فقد يجعل القارىء ـ مثلاً ـ يتعاطف مع المؤلف ـ كما نتعاطف مع فرويد ـ والذى يحاول إثبات وجهة نظر استناداً إلى وثائق غير كافية ، وذلك لأسباب لا طاقة له بها . ومن ناحية أخرى فإن اكبر أثر للصراع بين المؤلف والموضوع فى كتاب البخلاء هو عجز المؤلف عن فرض نظريته على البخلاء ـ وهذا أهم ما يميز منهج الجاحظ فى الكتابة عن منهج فرويد ـ وما يترتب على هذا العجز من نتائج . قد نسميه عجزاً ـ أو تعالياً . وذلك لأن الجاحظ عند عرضه لحجج البخلاء لا يرى نفسه مسئولاً عن الرد عليها أو إثبات نفيها لبداهة قبح البخل واستحالة الدفاع عنه أصلاً .

ولكنه لا يكتفى بالصمت فحسب بل يمد البخلاء موضوع بحثه بكل أسلحته البلاغية الجبارة فيبلغ خطابهم من قوة الاحتجاج والاستدلال ودقة التحليل والتعليل حيث يصبح الرد عليهم مستحيلاً فعلاً .

فنجد الجاحظ وقد أمسك البخلاء بتلابيبه البلاغيه يلجأ ـ بعد فوات الجزء الأكبر من الكتاب ـ إلى المناورة الوحيدة التى بوسعها أن تنجيه من الفخ السفسطائى الذى نصبه للبخلاء ، فوقع هو نفسه فيه ، وأن تعيده إلى منصب المؤلف صاحب الكلام الأخير ـ وهى ـ ببساطة شديدة ـ تغيير الموضوع .

قال ابوعثمان : احتجنا عند التطويل ، وحين صار الكتاب طويلاً كبيراً ، إلى أن يكون قد دخل فيه من علم العرب وطعامهم ، وما يتمادحون به ومايهاجون به ، شيء وإن قل ، ليكون الكتاب قد انتظم جمل هذا الباب ، ولولا أن يخرج من مقدار شهوة الناس لكان الخبر عن العرب والأعراب أكثر من جميع هذا الكتاب (ص ٢١٣)

وليس هذا الالتفات عشوائياً فى شيء . أولاً فأنه مناورة تسمح للمؤلف بأن يحتفظ بامتيازه وأولويته مؤكداً أنه هو وحده ـ مهما طال كلام البخلاء

وطـال - صـاحب الحق فى تـغيير الموضوع . وثانياً فإن الموضوع الملتفت إليه على علاقة وثيقة بموضوع البخلاء بـل ويثبت ضمنياً شـرعية وجهة نظر الجاحظ للبخل .

فالقارىء إذا قاس البخل بمقاييس المجتمع البدوى الذى سوف يكتب عنه الجاحظ باستفاضة - وجده منحرفاً فعلاً ، وهذا المطلوب إثباته من كتاب البخلاء .

إذاً فإن صراع المؤلف مع موضوعه البشرى ، وعجز المؤلف عن إخضاع المقاومة التى يبديها موضوعه ، قد أدى إلى تغيير جذرى فى بنية النص نفسه .

وعلى سبيل التلخيص فإننا نقول إن كـلاً من فرويد والجاحظ أقبل على موضوعه بقناعة أن الفرد أو الأفراد موضوع البحث منحرف أو منحرفون أساساً وأن كلاً منهما أضطر ، لإ ثبات ذلك ، إلى توظيف كلام ذلك الآخر المنحرف ، وإن هذا التوظيف - وهو ما نسميه استملاك خطاب الآخر - عملية لا تتم ببراءة ولا دون ثمن - لأن الصراع مع الآخر ومحاولة ضبط خطابه لابد أن يؤديا - بشكل يختلف باختلاف اغراض المؤلف ، والجنس الأدبى الذى يكتب فيه ، وقرب الموضوع من فعل التوظيف ومدى وعيه به - إلى تحولات جذرية فى بنية النص وتكوينه - ويمكننا الإشارة هنا إلى الطابع الخاص الذى يميز النص المبنى على استملاك خطاب الآخر وهو طابع الطفيلية المتبادلة .

فكما أن الموضوع ليس له وجود لولا وجود النص (يعنى : هناك من لا نسمع صوته إلا مقتبسا) فإن النص هو الآخر ليس له وجود إلا بفضل الموضوع المقتبس عنه .

من أين لنا « دورا » دون فرويد - ومن أين لنا البخلاء دون الجاحظ ؟ لكن - من اين لنا فرويد دون دورا - ومن أين لنا الجاحظ دون البخلاء ؟

الهوامش

(١) أقدم شكرى للاستاذ فتحى عبد الله إبراهيم والذى اقترح على فكرة كتابة هذه الدراسة ونشرها كما أشكر الاستاذ مصطفى شعبان والآنسة مايسة الرفاعى لمساعدتهما فى الحصول على بعض المصادر المهمة .. وشكر خاص للاستاذ اسامة خليل الذى راجع الدراسة عدة مرات وبذل مجهوداً كبيراً فى تهذيبها .

(٢) كتاب ختم الأولياء للحكيم الترمذى . تحقيق عثمان يحيى (بيروت ١٩٦٥) ص ١١٥ . (سوف تتم الإشارة إلى أرقام الصفحات فى متن الدراسة نفسها فيما بعد) .

(٣) Bruchstuclk einer Hysterie-Analyse مترجم فى « التحليل النفسى » ترجمة صلاح مخيمر ومراجعة مصطفى زيور (دون تاريخ) ص ٧ . بمراجعة الترجمة الانجليزية المعتمدة فى :

The Standaerd Edition of the Complete Psychological works of Sigmund Freud, Trans. James strachey et al. (London, 1953), vol. 7, pp. 3-122.

فقد اعتمدت فى تحليلى لهذا النص على .

In Dora's case: Freud, Hysteria, Feminism, ed. C. Brenheimer and C. Kahane.

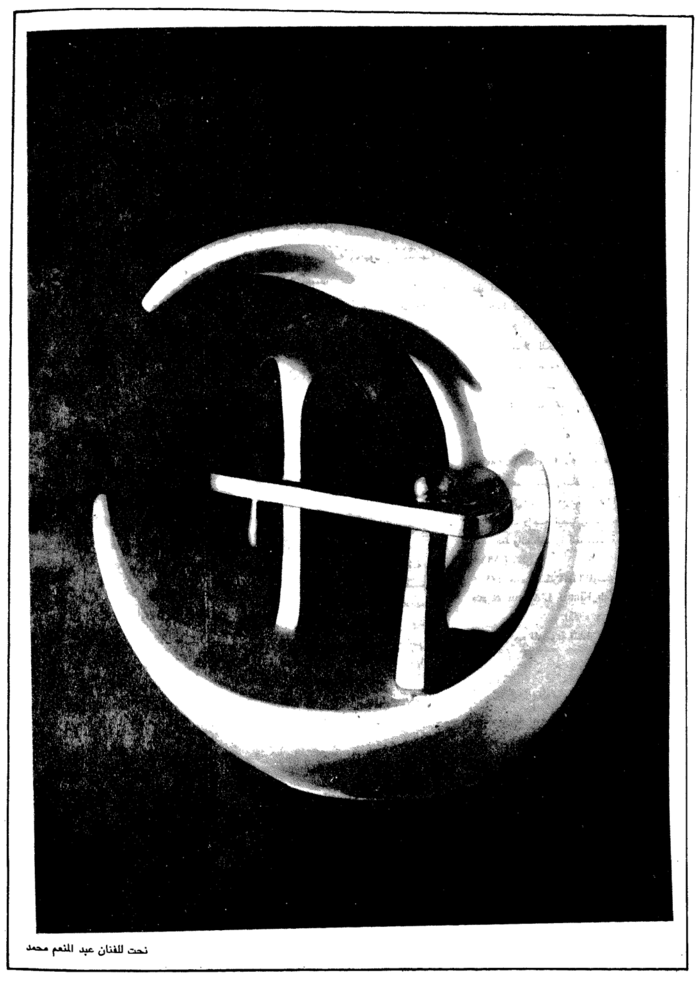
(٤) البخلاء للجاحظ . تحقيق طه الحاجرى (دار المعارف . طبعة ١٩٩٠) ص ٢ مع إثبات كلمة « الدقيق » بدلا من « الجليل » حسب تعديل طبعة على الجارم وأحمد العوامرى (القاهرة ١٩٣٩) .

(٥) راجع Howard S. Becker, Outsiders (New York: Free Press, 1963).

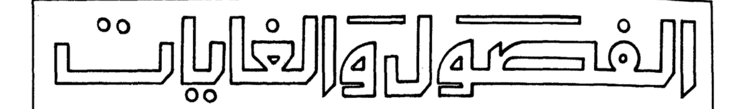
(٦) إعجاز القرآن للباقلانى . تحقيق السيد أحمد صقر (دار المعارف ، ١٣٧٩ / ١٩٥٤) ص ٢٧٨ . راجع ايضا وديعة طه النجم ، الجاحظ والحاضرة العباسية (بغداد ، ١٩٦٥) ، ص ٥ .

(٧) لمعالجة ممتازة لهذا الموضوع راجع ، Abdel Fattah Kilito, L'Auteur et ses doubles (Paris, 1985).

(٨) راجع المجموعة المشار إليها فى الهامش رقم (٣) . ■



نحت للفنان عبد المنعم محمد



٦٨ الرأسمالية والحداثة ومابعد الحداثة ، تيري إيجلتون . ترجمة : أحمد حسان ـ ٨٠ ما بعد الحداثة ، اليكس كالينيكوس . ترجمة : بشير السباعي ـ ٨١ رسم خريطة لما بعد الحداثي ، اندرياس هويسن . ترجمة ا . ح ـ ١٠٠ ما بعد الحداثة ببليوغرافيا شبه نقدية ، ايهاب حسن . ترجمة : محمد عيد إبراهيم

الرأسمالية والحداثة وما بعد الحداثة

تيرى ايجلتون

● ناقد إنجليزى ومحاضر فى جامعة اكسفورد ، من أعماله ، «مقدمة فى نظرية الأدب ١٩٨٣» و «اغتصاب كلاريا ١٩٨٢» و «النقد والأيديولوجيا ١٩٧٦» وغيرها .

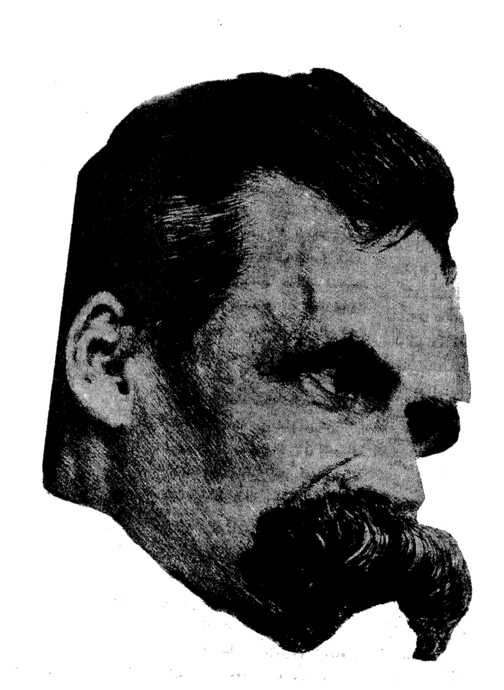
ترجمة **أحمد حسان**

تحليل دقيق وحازم للمقولة التى ترى أن رؤية الفن على طريقة الطليعة الثورية ، ليس بوصفه موضوعا اكتسب الطابع المؤسسى بل بوصفه ممارسة ، استراتيجية ، اداء ، إنتاجا ؛ كل هذا ، من جديد ، يجد مسخه الكاريكاتورى على نحو فظيع على يد الرأسمالية المتأخرة التى لا يهمها سوى طريقة الأداء .

فى مقاله بعنوان «ما بعد الحداثة ، أو المنطق الثقافى للرأسمالية المتأخِّرة» (نيولفت ريفيو ، رقم ١٤٦) ، يجادل فريدريك چيمسون Fredric Jameson بأن المُقَابَسَة(*) [الباستيش] Pastiche ، وليس المحاكاة الساخرة(*) [الباروديا] Parody ، هى النمط الملائم لثقافة ما بعد الحداثة . ويكتب قائلاً إن «المقابسة ، مثل المحاكاة الساخرة ، هى محاكاة لقناعٍ غريب ، حديث بلغةٍ ميّتة ، لكنها ممارسة محايدة لتلك المحاكاة ، بدون أىٍ من الدوافع الأخرى للمحاكاة الساخرة ، مقطوعة الصلة بالحافز التهكمى ، ومُفرغةً من الضحك ومن أى اقتناع بأنه بمحاذاة اللغة الشاذة التى استعرتها للحظة ، مازال ثمة بعض السواء اللغوى الصحى» . هذه نقطة ممتازة ؛ لكننى أودّ أن أشير هنا إلى أن نوعاً ما من المحاكاة الساخرة ليس غريباً تماماً عن ثقافة ما بعد الحداثة ، رغم أنه ليس نوعاً يمكن إن يقال عنه أنه واعٍ بوجهٍ خاص ، وما تجرى المحاكاة الساخرة له من جانب ثقافة ما بعد الحداثة ، بحلّها للفن إلى الأشكال السائدة للإنتاج السلعى ، ليس أقل من الفن الثورى للطليعة فى القرن العشرين . فكأنما ما بعد الحداثة هى ، بين أشياء أخرى ، نكتة سخيفة على حساب تلك الطليعية الثورية ، التى كان أحد

دوافعهـا الرئيسيـة ، كما جـادل بيتر بورجر Peter Burger بصورة مقْنِعة فى عمله **نظرية الطليعة** Theory of the Avant- Garde ، هو فك الاستقـلال الذاتى المؤسسى للفن ، ومحو الحـدود بين الثقافة والمجتمع السياسى ، وإعادة الإنتاج الجمالى إلى مكانه المتـواضع ، غـير المتميـز ، ضمـن الممـارسـات الاجتماعية ككل .[1] فى الأعمال الفنية ذات الطابع السلعى لما بعد الحداثة ، يعود الحلم الطليعى للتكامـل بين الفن والمجتمع فى صورة كاريكاتورية بشعة ؛ يُعاد تمثيل مـأساة مـاياكـوفسكى من جديد ، لكن كمهزلةٍ هذه المرة . فكأنما تمثل ما بعد الحداثة الانتقام السـاخر الذى جاء متأخراً والذى تُوقِعه الثقافة البـورجوازيـة بخصومهـا الثوريـين ، الـذين يتم الاستحـواذ عـلى رغبتهم الطوباوية فى اندمـاج الفن والممارسـة الاجتمـاعيـة ،وتُشَـوَّه ، وتُعـاد إليهم باستهجان بوصفها واقعـاً طوبـاويـاً - فـاسـداً Dystopian(*)-مـن هـذا المنظور ، تحاكى ما بعد الحداثة التحلل الشكلى للفن والحياة الاجتماعية الذى حاولته الطليعة ، بينما تُفرغه بلا رحمة من مضمونه السياسى ؛ قراءات شعـر ماياكوفسكى فى ساحة المصنع تصبـح أحذية وعلب حساء وارهول Warhol .

أقول **كانما** تُحدِث ما بعد الحداثة هذه المحاكاة الساخرة ، لأن چيمسون



نيتشه

على صواب بالتأكيد فى زعمه أنها فى الواقع أحياناً ، ما تكون بريئة تماماً من أى دافع تهكمى ملتوٍ من هذا النوع ، ومُفْرَغَةً تماماً من نوع الذاكرة التاريخية التى قد تجعل مثل هذا التشويه واعياً بذاته . فوضعُ كومةٍ من قوالب الطوب فى قاعة تيت جاليرى Tate gallery مرةً قد يُعدّ تهكمياً ، لكن تكرار هذا الفعل إلى ما لانهاية هو إهمال مطلق لأى قصد تهكمى من هذا النوع ، حيث أن قيمة الصدمة فيه يتم إفراغها بعناد بحيث لا تترك شيئاً يتجاوز الواقعة الفظّة . إن الأسطح المجرّدة من العمق ، المجرّدة من الأسلوب ، المجرّدة من التاريخية ،

المجرّدة من التعلّق العاطفى لثقافة ما بعد الحداثة ليس المقصود منها أن تعنى استلاباً ، لأن نفس مفهوم الاستلاب لابد أن يطرح خفية حلماً بالأصالة تجده ما بعد الحداثة غير مفهوم تماماً . تلك الأسطح المبططة والأوجه الداخلية المجوّفة ليست «مستَلَبَة» لأنه لم يعد ثمة أى ذات

لتُستلب ولا شىء يجرى الاستلاب عنه ، فـ «الأصالة» لم ترُفض بقدر ما نُسيت ببساطة . ومن المستحيل أن نستشفّ من تلك التكوينات ، مثلما فى الأعمال الفنية للحداثة بمعناها المحدّد ، وعياً عابساً ، مُعذَّباً أو مستهجِناً ، بالنزعة الانسانية التقليدية المعيارية التى تطمسها تلك التكوينات . إذ لو كان العمق وهماً ميتافيزيقياً ، فلا يمكن اذن أن يكون ثمة شىء «سطحى» بالنسبة لتلك الأشكال الفنية ، لأن المصطلح نفسه لم تعد له قوة . هكذا فإن ما بعد الحداثة هى محاكاة ساخرة رهيبة لليوتوبيا الاشتراكية ، ألغت كل استلاب بضربة واحدة . إنها برفعها الاستلاب إلى الأسّ التربيعى ، مستلبةً

إيانا حتى عن استلابنا ذاته ، تحضنا على إقرار تلك اليوتوبيا ليس بوصفها غاية بعيدة معينة ، بل ، بصورة مدهشة ، على أنها ليست متساوية تماما أقل من الحاضر نفسه ، الطافح كما هى الحال بوضعيته الفظّة والذى لا يخدشه أدنى أثر للنقص . إن التشيؤ ، بعد أن مدّ امبراطوريته عبر مجمل الواقع الاجتماعى ، يمحو نفس المعيار الذى يمكن بواسطته إدراكه على ما هو عليه وبذلك يلغى نفسه بصورةٍ ظافرة ، مُعيداً كل شىء إلى وضعه الاعتيادى .

كان الغموض الميتافيزيقى التقليدى مسألة أعماق ، وضروب غياب ، وأسساً ، واستكشافات سحيقة ؛ بينما غموض بعض الفن الحداثى هو مجرد الحقيقة التى توجّه الذهن إلى أن الأشياء هى ما هى ، متطابقة مع ذاتها على نحو تآمرى ، ومجرّدة تماماً من العلّة ، أو الدافع ، أو الإقرار ؛ اما ما بعد الحداثة فتحافظ على هذه الهوية ـ الذاتية ، لكنها تمحو فضائحيتها الحداثية . يتم تجاوز مأزق ديفيد هيوم بدمج بسيط : الواقع هو القيمة . واليوتوبيا لا يمكن أن تنتمى إلى المستقبل لأن المستقبل ، فى هيئة التكنولوجيا ، قد حلَّ فعلاً ، متزامناً تماماً مع الحاضر . ووليام موريس ، فى حلمه بأن يذوب الفن فى الحياة الاجتماعية ، يتضح أنه ، كما يبدو ، كان نبياً حقيقياً للرأسمالية المتأخرة :

إذ أن الرأسمالية المتأخرة ، باستباقها لتلك الرغبة ، وبتحقيقها لها بتعجل سابق للأوان ، فإنها تقلب نفس منطقها ببراعة وتعلن أن العمل الفنى إذا كان سلعة ، فإن السلعة يمكنها دائماً أن تكون عملاً فنياً . إن «الفن» و «الحياة» يتهاجنان – فعلاً ـ مما يعنى القول

بأن الفن يصوغ نفسه فى قالب بشكل سلعى يكون مكتسباً بالفعل ببريق جمالى ، وذلك فى حلقة محكمة الاغلاق . يبدو أن **الآخرة** eschaton قد حلّت فعلاً تحت أنوفنا ذاتها ، لكنها بلغت من الانتشار والمباشرة حدّ أن تصير لا مرئية لأولئك الذين مازالت عيونهم موجهة بعناد صوب الماضى أو المستقبل .

احتقرتْ الجمالياتُ الإنتاجيةُ النزعةِ لطليعةِ بداية القرن العشرين مقولة «التمثيل» representation الفنى بالنسبة لفنٍ سيكون «انعكاساً» بدرجة أقل من كونه تدخلاً مادياً وقوة منظِّمة . أما جماليات ما بعد الحداثة فهى محاكاة ساخرة كئيبة لتلك النزعة المضادة ـ للتمثيل : فإذا لم يعد الفن يعكس ، فليس ذلك لانه يسعى إلى تغيير العالم وليس إلى محاكاته ، بل لأنه ليس ثمة فى الحقيقة شىء يمكن عكسه ، ليس ثمة واقع لم يعد هو نفسه صورةً فعلاً ، استعراضاً ، شبيهاً simulacrum ، اختلاقاً Fiction مجانياً . والقول بأن الواقع الاجتماعى قد اصطبغ على نطاق واسع بالطابع السلعى ، يعنى القول بأنه قد أصبح على الدوام «جمالياً» فى نسيجه ، وتغليفه ، وصنميته ، وليبيديته(*) ، وأن يعكس الفن الواقع يعنى اذن بالنسبة له أنه لا يفعل اكثر من أن يعكس ذاته مرآوياً ، فى مرجعية ـ ذاتية مبهمة هى فى الحقيقة إحدى أعمق بنيات صنمية السلعة . فالسلعة هى صورة بمعنى «انعكاس» أقل مما هى صورة لذاتها ، وكلّ وجودها المادى مكرس لتقديمها ـ الذاتى ؛ وفى مثل هذا الشرط فإن الفن الأكثر أصالة فى تمثيليته يصبح ، بصورة متناقضة ، هو العمل الفنى المضاد ـ للتمثيل والذى

بيـن إمكـانـه وحقيقيتـه مصـيـر كـل موضوعات الرأسمالية المتأخرة . اذ لو كـانت لا واقعية الصـور الفنية تعكس مرآوياً لا واقعية مجتمعها ككـل ، فإن هـذا يعنى إذن أنها لا تعكس مـرآوياً شيئاً واقعياً ومن ثم لا تعكس مراوياً على الإطـلاق فى الحقيقـة . وتحـت هـذا التعارض تكمن الحقيقة التاريخية فى ان نفس الاستقلال الذاتى والهوية الذاتية الفذة للعمل الفنى ما بعد الحداثى هى تـاثير تكامله الشـامـل ضمن نظـام اقتصـادى يكون فيـه ذلك الاستقـلال الذاتى ، فى شكل صنمية السلعة ، هو الحالة السائدة .

إن رؤية الفن على طـريقة الطليعـة التنويرية ، ليس بوصفه موضوعاً اكتسب الطابع المؤسسى بل بوصفه ممارسـة ، استراتيجية ، اداء ، إنتاجاً : كل هذا ، من جديد ، يجد مسخه الكاريكاتورى عـلى نحو فظيع على يـد الرأسمـاليـة المتأخرة ، التى يكون مبدأ الأدائية هو كل ما يهم ، بالنسبة لهـا ، كما ابـرز جان ـ فرنسوا ليوتار Jean Francois lyotard . ففى كتابه «الوضع ما بعد الحداثى The Postmodern Condition» ، يلفـت ليـوتـار الانتبـاه إلى «إخضاع» الرأسمالية «الشامل لمقولات الادراك لهـدف أفضـل أداء ممكن» ؛ ويكتب «إن ألعاب اللغة العلمية ، تصبح ألعاب الأغنياء ، التى يكون فيها للاغنى أياً كان افضل فرصـة لأن يكون عـلى صواب».[٢] وليس من الصعب ، إذن ، رؤية علاقة بين فسلفة ج . ل . أوستن وبين شركة آى . بى . إم IBM ، أو بين مختلف النزعات النيتشوية ـ الجديدة لحقبة ما بعد ـ البنيوية وبين شـركة ستاندارد أويل . وليس من المدهش أن تكون النماذج الكـلاسيكيـة للصـدق والإدراك مكـروهة بشكـل متـزايـد فى مجتمع ما يهم فيه هو ما إذا كنت تُسلِّم البضائع التجارية أو البلاغية . وسواء بين مُنظِّـرى الخطـاب أو مـعـهـد المديرين ، لم يعد الهدف هو الصدق بل الأدائيـة ، ليس العقل بـل السلطـة .

وأعضاء اتحاد الصنـاعة البـريطانيـة CBI هم بهذا المعنى ما بعد ـ بنيويون تلقـائيون بـالنسبة لشخص ـ سـاخط تماماً (ألم يعلموا ذلك) إزاء الـواقعية الابستمولوجية ونظرية الصدق القائمة على التناظر Correspondence . وكون الأمر على هذا النحو ليس سبباً للتظاهر بـأن باستطـاعتنا ان نعـود متنفسـين الصعـداء الى جـون لـوك أو جـورج لوكاتش ؛ بل إنه مجرد إقرار بأنه ليس من السهل دائماً التميز بين الهجمـات الراديكالية سياسياً على الابستمولوجيا الكلاسيكية (والتى يجب أن نعـدّ من بينها لوكـاتش المبكر نفســه ، جنباً إلى جنب مـع الطليعة السـوفيتية) وبـين الهجمـات الصارخـة الـرجعيـة . وفى الحقيقـة ، فـإن من عـلامـات هـذه الصعوبة أن ليوتار نفسه ، بعد أن رسم بجهـامـة الخطـوط العـريضـة لأكثـر الجوانب قمعية لمبدأ الأدائية الرأسمالى performativity principle لم يجـد لديه مـا يقدمـه فعلاً بـدلاً منه سـوى ما يعادل فى أثره طبعةً فوضوية لنفس هذه الإبستمولوجيا ، أعنى منـاوشات حرب عصابات لـ «خطاب هامشى» paralogism [بـارا لوجيـزم] «يمكنه من حين لآخر أن يُحدِث انقطاعات وقلاقل ، وتناقضات ، وتوقّفات كـارثية متنـاهية الصغر فى هذا النسق التقنى ـ العلمى الإرهابى . بإختصار ، تُوجِّه براجماتية «جيدة» ضد براجماتية «سيئة» ؛ لكنها ستكون دوماً خاسرة منذ البداية ، لأنها قـد تخلّت منذ زمن طـويل عن حكـاية التنوير الكبرى grand narrative عن الانعتاق الانسانى ، الذى نعلم جميعنا الآن أنها ميتافيزيقية سيئـة السمعة .

ولا يشـك ليـوتـار فى أن «النضـالات [الاشتراكية] وأدواتها قد تحـوّلت إلى مُنظِّمـات للنظـام فى كـل المجتمعـات المتقـدمة ، وهـذا يقـين أوليمبى ربمـا تحسده أو تتساءل عنه المسز تـاتشر ، بينما أكتب هذا الكلام . (وليوتار يلتزم الصمت الحكيم بصدد الصراع الطبقى خارج الدول الرأسمالية المتقدمة) وليس من السهـل رؤيـة كيف أن التجـريب العلمى النافر غير الأرثوذكسى سيسبب الكثير من المتاعب للنظام الرأسمالى إذا كان هذا النظـام فعّالاً بمـا يكفى لكى ينفى كل الصراع الطبقى بـرمته . إن «العلم ما بعد الحـداثى» ، كما يـوحى فريدريك جيمسون فى مقـدمته لكتـاب ليـوتار ، يلعب هنـا الدور الـذى كـان يضطلع به فن الحداثة العليا ذات حين ، والذى كان على نحو مماثل إعـاقة disruption تجـريبيـة للنسق المُعطَـى ؛ ورغبـة ليوتـار فى النظر إلى الحـداثـة وما بعد الحداثة باعتبارهمـا متصلتين الواحدة بعد الأخرى ، هى فى جزء منها رفضٌ لمواجهة الحقيقة المزعجة المتمثلة فى أن الحداثة قـد أثبتت أنها فـريسة لإضفاء الطابع المؤسسى عليها . وكلتـا المرحلتين الثقافيتين هما بالنسبة لليوتار تبدّيات لـذلك الشىء الـذى يفلت من ، ويرُبك التاريخ بقوة الآن الانفجاريـة ، ما ينتمى إلى «الخطاب الهامشى» Paralogic بوصفه قفزةً ممكنة بالكاد ، تجعل العقل يُجعل ، إلى الهواء الطلق تُسقِط كابوس الزمنية temporality والحكاية الكونية global narrative الذى يحاول بعضنـا الاستيقاظ منـه . إن الخطاب

الهامشى ، مثله مثل الفقراء ، معنا دوما ، لكن ذلك فقط لأن النظام معنا دوماً كذلك . إن «ما هو حديث» ليس ممارسة ثقافية معينة أو فترة تاريخية معينة ، يمكنها من ثم أن تعانى الهزيمة والاستيعاب ؛ بقدر ما هو نوع من الإمكانية الأنطولوجية الدائمة لإحداث انقطاع فى كل التقسيمات إلى مراحل تاريخية ، بقدر ما هو إيماءة لا زمنية جوهرياً لا يمكن تكرارها أو حسابها ضمن حكاية تاريخية لأنها ليست سوى قوة لا زمانية تُكذِّب كل ذلك التصنيف الخطِّى . ومثلما بالنسبة لكل تمرّد

فوضوى أو على طريقة كامو ، فإن الحداثة لا يمكن هكذا أن تموت حقاً على الإطلاق - وقد عادت لتطفو على السطح فى زماننا على أنها علم بارالوجى [ينتمى إلى الخطاب الهامشى]لكن السبب فى أنها لا يمكن أبداً أن تصير أسوأ - حقيقة أنها لا تحتل نفس المجال الزمنى أو الفضاء المنطقى الذى تحتله غريماتها - هو بالذات السبب فى أنها لا يمكنها أبداً أن تهزم النظام . ومزيج التشاؤم والابتهاج المميِّز لما بعد - البنيوية ينبع على وجه الدقة من هذا التناقض . ان التاريخ والحداثة يلعبان لعبة القط والفأر التى لا تنتهى داخل وخارج الزمن ، ولا يستطيع أى منهما القضاء على الآخر لأنهما يحتلان مواقع أنطولوجية مختلفة . «اللعبة» بالمعنى الإيجابى - اللهو اللَّعبى للإعاقة والرغبة - تستهلك نفسها فى شقوق «اللعبة» بالمعنى السلبى - نظرية اللعب ، النسق التقنى - العلمى - فى نزاع وتواطؤ بلا نهاية . هنا تعنى الحداثة حقاً « نسياناً » نشيطاً «نيتشوياً» للتاريخ : فقدان الذاكرة الصحى للحيوان الذى كتب بإرادته

قراراته الخسيسة ذاتها وبذلك صار حراً . وهكذا فإنها العكس التام لـ «الحنينى الثورى» لدى ڤالتر بنيامين : أى القدرة على التذكّر النشيط باعتباره استدعاءً واستحضاراً طقسياً لتقاليد المقهورين فى التحام(*) Constellation عنيف مع الحاضر السياسى . وليس عجيباً أن يكون ليوتار معارضاً بعمق لأى وعى تاريخى من هذا النوع ، مع احتفائه الرجعى بالحكايات narrative باعتبارها حاضراً أبدياً بدل أن تكون تذكراً ثورياً للمقموعين ظلماً . ولو استطاع التذكر بهذه الطريقة البنيامينية ، لأصبح أقل ثقة فى أن الصراع الطبقى يمكن استئصاله ببساطة كذلك ما كان يمكنه لو كان قد استوعب عمل بنيامين على نحو كافٍ ، أن يستقطب فى ذلك التعارض الثنائى التبسيطى - وهو تعارض نمطى بالنسبة لكثير من الفكر - ما بعد - البنيوى - حكايات التنوير الكبرى الكلية الطابع من جهة والميكرو - سياسى أو البارالوجى [ما ينتمى إلى الخطاب الهامشى] من جهة ثانية (ما بعد الحداثة باعتبارها موتاً للميتا - حكايات) إذ أن تأملات بنيامين البارعة على نحو لا يسبُر غوره توقع الاضطراب فوراً فى أى مخططات ثنائية ما بعد - بنيوية من هذا النوع . من المؤكد أن « تقاليد » بنيامين هى كلٌ من نوع معين ، لكنها فى الوقت نفسه نزعاً لا يتوقف للطابع الكلّى عن تاريخ طبقة حاكمة ذى طابع ظافر ؛ أنها معطى بمعنى معين ، لكنها تنبنى على الدوام ابتداءً من نقطة الحاضر المتميزة ؛ وهى تعمل كقوة تفكيك داخل أيديولوجيات تاريخ مهيمنة ، لكن يمكن أيضاً النظر إليها بوصفها حركة تضفى الطابع الكلى

يمكن فى إطارها لتآلفات ، وتناظرات ، والتحامات مباغتة أن تتشكل بين نضالات متنافرة .

كذلك يلهم حسّ نيتشوى بما هو « حديث » عمل أكثر التفكيكيين الأمريكيين نفوذاً ، ألا وهو بول دى مان Paul de Man ، رغم أن ذلك ينطوى على لمسة مفارقة إضافية . لأن « النسيان النشيط » ، كما يجادل دى مان ، لا يمكن أن يكون ناجحاً تماماً أبداً : فالفعل الحداثى المتميز ، الذى يسعى إلى محو أو وقف التاريخ ، يجد نفسه فى نفس تلك اللحظة مستسلماً للنسب الذى يسعى إلى قمعه ، مؤبِّداً له بدل أن يلغيه . وفى الحقيقة ، فإن الأدب بالنسبة لدى مان ليس أقل من هذه المحاولة المحكوم عليها باستمرار ، والتى تُبطل نفسها على نحو تهكمى ، لجعله جديداً ، إنه العجز الذى لا يتوقف عن الاستيقاظ تماماً من كابوس التاريخ : إن « الجاذبية المستمرة للحداثة ، الرغبة فى الإفلات من الأدب صوب واقع اللحظة ، تسود ، وبانطوائها على نفسها ، بدورها ، تولِّد تكرار واستمرار الأدب »(٣) وحيث أن الفعل والزمنية لا ينفصلان ، فإن حلم الحداثة فى التولُّد - الذاتى ، جوعها للقاءٍ مع الواقعى دون توسط تاريخى ، متصدِّع داخلياً ، ومحُبَط ذاتياً : فالكتابة هى قطع تقاليد تعتمد على مثل ذلك القطع من أجل إعادة إنتاجها الذاتية . إننا جميعاً ، فى آنٍ واحد وبلا فكاك ، حداثيون وتقليديون ، وهما مصطلحان لا يشيران بالنسبة لدى مان لا إلى حركات ثقافية ولا إلى إيديولوجيات جمالية بل إلى نفس بني تلك الظاهرة ذات الوجهين ، التى هى دائماً وفى نفس الآن داخل وخارج الزمن ، والمسماة بالأدب ، حيث يصوِّر

هذا المأزق المشترك نفسه بوعى ذاتى بلاغى . والتاريخ الأدبى هنا ، كما يجادل دى مان ، « يمكنه حقاً أن يكون نموذجاً للتاريخ عموماً ؛ وما يعنيه هذا ، إذا ترجمناه من لغة دى مان ، هو أنه رغم اننا لن نتخلى أبداً عن أوهامنا السياسية الراديكالية (الفانتازيا الأثيرة فى تحرير انفسنا من التقاليد ومواجهة الوجود الواقعى العادى ، وهى حالة مَرَضية دائمة للأمور الإنسانية ، كما هى الحال) ، فإن تلك الأفعال ستثبت دوماً أنها تنهزم ذاتياً ، سوف يستوثبها دوماً تاريخٌ تنبأ بها وتَشبَّث بها بوصفها جيلاً لدوامه — الذاتى . أى أن اللجوء الراديكالى الجسور إلى نيتشه ، يتكشف عن أنه يضع المرء فى موضع ديمقراطى ليبرالى ناضج ، متشكك بتجهم لكنه أصيل التسامح إزاء الغرابات الراديكالية للشباب .

إن موضوع الرهان هنا ، خلف قناع مناظرةٍ حول التاريخ والحداثة ، ليس أقل من العلاقة الجدلية بين النظرية والممارسة . إذ لو تم تعريف الممارسة بأسلوب نيتشوى جديد على أنها خطأ تلقائى ، أو عمى مثمر ، أو فقدان ذاكرة تاريخى ، فلن تكون النظرية بالطبع أكثر من تأمل منْهَك فى استحالتها النهائية . والأدب ، ذلك الموقع الشكىّ الذى ينضفر فيه الصدق والخطأ بلا فكاك ، هو فى آنٍ واحد ممارسة وتفكيك للممارسة ، فعل تلقائى وحقيقة نظرية ، إيماءة فى سعيها إلى لقاءٍ دون وسيط مع الواقع تفسِّر فى اللحظة ذاتها هذا الدافع نفسه على أنه اختلاف Fiction ميتافيزيقى . الكتابة هى فعل وكذلك تأمل فى ذلك الفعل ، لكن الاثنين منفصلان انطولوجياً ؛ والأدب هو المكان المتميِّز حيث تصل الممارسة إلى معرفة وتسمية اختلافها الأبدى عن النظرية . وليس مدهشاً ، إذن ، أن تقوم آخر جملة فى مقالة دى مان بانعطافة مفاجئة إلى ما هو سياسى : « إذا مددنا هذا المفهوم إلى ما وراء الأدب ، فإنه يؤكد ببساطة أن أسس المعرفة التاريخية ليست هى الحقائق الإمبيريقية بل النصوص المكتوبة ، حتى ولو تخَفَّت هذه النصوص تحت قناع حروب وثورات » . إن نصاً يُستهل بمشكلة فى التاريخ الأدبى يُختتم كهجوم على الماركسية . لأن الماركسية بالطبع وقبل كل شىء هى التى أصرّت على أن الأفعال يجب أن تكون مُطَّلَعَةً نظرياً والنظريات تحريرية ، وهى مفاهيم قادرة على القضاء على حجة دى مان برمتها . إذ فقط بفضل دوجمائية نيتشوية أولية — هى أن الممارسة عمياء — ذاتياً بالضرورة ، والتقاليد مُعوِّقة بالضرورة — يستطيع دى مان التوصل إلى تشككاته المهدئة سياسياً .[٤] ومع وجود هذه التعريفات الأولية ، فإن تفكيكاً حصيفاً لتعارضاتها الثنائية يكون أمراً جوهرياً من الناحية السياسية ، إذا كان للإيمان النيتشوى الموجب Offirnalive بالفعل الإيجابى الاّ يُرَخِّص بسياسة راديكالية ؛ لكن ليس مسموحاً لذلك التفكيك أن يغيرِّ من اليقين الميتافيزيقى فى أن ثمة فى الحقيقة بنية سائدة وحيدة للفعل (العمى ، الخطأ) وشكل وحيد من التقاليد (توقع الارتباك بدل أن تمكِّن من اللقاء بـ الواقعى ») . وتقترب ماركسية لوى التوسير من هذه النزعة النيتشوية : فالممارسة هى أمر « خيالى » يزدهر على كبت الفهم النظرى الحق ، والنظرية هى تأمل بصدد الاختلاقية Fictionality الضرورية لذلك الفعل . والاثنان ، مثلما عند نيتشة ودى مان ، منفصلان انطولوجياً ، ولا — متزامنان بالضرورة .

يتميز دى مان ، اذن ، بأنه أكثر تعقلاً إزاء إمكانات التجربة الحداثية من ليوتار المتسرع فى احتفائه بعض الشىء . فكل الأدب بالنسبة لدى مان هو حداثة محُطَّمة أو مُعاقة ، واكتساب تلك الدوافع للطابع المؤسسى هو أمر دائم وليس سياسياً . إنه فى الحقيقة جزءٌ مما يصنع الأدب فى المقام الأول ، مؤسسٌ لإ مكانيته ذاتها . فكأنما ، فى مفارقة حداثية نهائية ، يتملك الأدب ويجُهض نفس اكتسابه للطابع المؤسسى الثقافى بأن يتمثَّله نصياً ، محتضناً نفس السلاسل التى تقيِّده ، مكتشفاً نفس شكله السلبى للتسامى -Transcend ence فى قدرته على التسمية البلاغية ، وبذلك يُبعد جزئياً ، فشله المزمن فى معانقة الواقعى . أن العمل الحداثى — وكل الأعمال الفنية هى كذلك — هو العمل الذى يعرف أن التجربة الحداثية (اقرأها أيضاً « السياسية ») عاجزة فى النهاية . والطفيلية المتبادلة بين التاريخ والحداثة هى تفسير دى مان الخاص للمأزق ما بعد — البنيوى للقانون والرغبة ، الذى يزداد فيه الدافع الثورى جموحاً وهذياناً بينما يتغذَّى على مقننات سجنه الشحيحة .

إن إصرار دى مان على إسباغ الطابع الأنطولوجى على الحداثة ونزع طابعها التاريخى ، والذى هو جزء من الجدال المتصل ، الصامت ، المناهض للماركسية الذى يجرى خلال كل أعماله ، يتوقف مرة على الأقل ليتأمل فيما يمكن أن يعنيه المصطلح فعلاً . إلاّ أن بيرى آندرسون Perry Anderson ، فى مقاله النيرِّ « الحداثة والثورة » (نيولفت ريفيو ، العدد ١٤٤) ، يختتم

بـرفض نفس تحـديـد « الحـداثـة » باعتباره » مفتقـراً تمامـاً إلى مضمون إيجابى ... ومرجعه الوحيد هو مجـرد مـرور الزمن نفسـه » . هـذه النـزعـة الاسمية nominalism النافدة الصبر مفهومة بدرجة معينـة ، إذا نظرنـا إلى مرونة المفهـوم ؛ إلاّ أن نفس ضبابيـة الكلمـة قـد تكـون ذات مغـزى بمعنى معين . لأن « الحداثة » كمصطلح تعبّر عن ، وتكسو بالغمـوض فى آن واحد ،

حس بالمفترق التاريخى الخاص للمرء باعتباره مشحوناً على نحو غريب بالأزمة والتغيير . انها تعنى وعياً ذاتياً مثقـلاً بـالاحتمالات ، مشـوشاً لكنـه مثيرٌ فى جِدّته ، بـاللحظة التـاريخية الخـاصة للمرء ، وعياً متشككاً فى نفسه ومغبطـاً نفسه فى نفس الآن ، وعياً قلقاً وظافراً معاً . إنها توحى فى نفس الوقت بكبـح وإنكـار التاريـخ فى الصدمـة العنيفـة للحاضر المباشر ، الذى يمكن من نقطته المتميـزة ويرضى عن النفس وضـع كل التطـورات السابقـة فى سلّـة نفـايـات « التقاليد » ، وبحسّ مُربكٍ بـالتاريـخ الذى يتحرك بقوة وإلحاح غريبين ضمن إطـار تجربـة المرء المبـاشـرة ، راهنٍ بصورةٍ ضاغطة لكنه مصْمت بصـورة معذّبة . كل الحِقب التاريخيـة حديثـة بالنسبة لنفسها ، لكنها لا تحيا جميعاً تجربتها بهذا النمط الإيديولوجى . وإذا كانت الحداثـة تحيا تـاريخها بـوصفه حاضراً بطريقة فـريدة ، وبـإصرار ، فإنها تَخْبرُ كذلك حساً بأن هذه اللحظة الحـاضـرة تنتمى عـلى نحـو مـا إلى المستقبل ، الذى ليس الحاضر بالنسبة له سوى تَوَجُّه ؛ بحيث أن فكرة الآن ، فكرة الحاضر بإعتباره حضوراً مكتملاً يحجب المـاضى ، يحجبهـا هى نفسهـا وبشكلٍ متقطعٍ وعىٌ بالحاضر بوصفه إرجاء ، بوصفه انفتاحاً مُستثاراً فارغاً عـلى مستقبـل حـلّ فعـلاً بمعنى من المعانى ، ولم يأت بعد بمعنى آخر . أن ما هو « حديث » ، بالنسبة لمعظمنا ، هو ذلـك الذى يجب دائمـا أن نلحق به : والاستخـدام الشـعبـى لمصطلـح « مستقبـلى » ، للإشـارة إلى التجربـة الحداثية ، هو أمر مميّز لهذه الحقيقة أن الحداثة ــ وهنا يمكن أعطاء قضية ليـوتار بعض المعقـولية المشـروطـة ــ ليست لحظة دقيقة فى الزمن بقدر ما هى إعـادة تقييم للزمن ذاتـه ، أنهـا حسّ بتحـول مرحـلى فى نفس معنى وشـرط modality الزمنية ، انقطـاع كيفى فى أساليبنا الإيديولوجية للتاريخ المعاش . وما يبدو أنـه يتحرك فى تلـك اللحظات ليس « التاريخ » بقدر ما هو ذلك الشىء الذى يفلت من زمامـه نتيجة انقطـاع التـاريخ ووقفـه ؛ والصور الحـداثيـة النمطية للدوامة والهاوية ، التدويمـات inruptions « الـراسية » إلى الـزمنية والتى تموج داخلها القوى بلا كلـل فى كسوف للزمن الخطّى ، تمثل هذا الوعى المتنافر . وهكـذا ، فى الحقيقة ، يفعـل تقسيم التاريخ إلى فضاءات -Spatializ ing أو« التحـامـه » Comstellating لدى بنيامين ، مما يفرض عليه سكـوناً مفزعاً وفى نفس الـوقت يجعله يـومض بكل قلق الأزمة أو الكارثة .

إن الحـداثـة العليا ، كمـا جـادل فريدريك جيسمون فى موضع آخر ، قد ولدت دفعة واحدة مع الثقافة السلعية المُعمّمة . وهذه حقيقة بصدد تكـوينها الـداخـلى ، وليس مجـرد تـاريخهـا الخارجى . فالحداثة هى ، بـين أشياء أخرى ، استراتيجية يقاوم بهـا العمل الفنى إسبـاغ طابـع السلعـة عليـه ، ويعض بـالنواجـذ ضـد تلـك القـوى الاجتماعية التى تنحط به إلى مرتبة شىء قـابل للتبـادل . إلى هذا المـدى ، فإن الأعمال الحداثية فى تناقض مـع نفس وضعها المادى ، ظواهر منقسمـة ذاتياً تُنكـر فى أشكالهـا الخطـابيـة واقعهـا الاقتصـادى البائس . فمن أجـل صدّ ذلك الاختزال إلى وضع السلعة ، يضع العمـل الحـداثى المـرجـَع أو العـالم التاريخى الواقعى بين أقواس ، ويكثّف أنسجتـه ويشـوش أشكـالـه ليجهض قابلية الاستهلاك الفورية ، ويلف نفسه بلغته الخاصـة بصورة واقيـة ليصبح شيئاً هو غاية نفسه على نحو غامض ، متحـرراً من كـل تعـامـل مُلـوِّث مـع الواقعى . ومستغرقاً فى تأملٍ ذاتىٍ فى وجوده ذاته ، فإنه يباعد نفسه من خلال المفارقة irony عن عار كونه لا يعدو أن يكون شيئاً فظاً ، متطابقاً مع ذاته . لكن أشد المفارقـات تدميـراً هى أن العمل الحداثى بقيامـه بهذا يهـرب من أحد أشكال التحول إلى سلعة ليسقط فريسة شكلٍ آخر . فإنه لو كان يتجنب إذلال أن يصبح شيئاً مجرداً ، منتجاً ضمن سلسلة ، وقابلاً للتبادل الفورى ، فإنه لا يفعل ذلك إلاّ بفضل إعادة إنتاج ذلك الجـانب الآخـر للسلعـة الـذى هـو صنميتها . أن العمل الفنى الحداثى ، المستقل ذاتياً ، والذى يحترم نفسـه ، وغـير القابـل للنفـاذ ، فى كـل بهـائـه المنعـزل ، هو السلعـة بوصفهـا صنمـاً وهى تقـاوم السلعة بـوصفها تبـادلاً ، وحلُّـه للتشيؤ ينطلق مـن نفس هـذه المشكلة .

وعـلى صخـرة تلـك التنـاقضـات سيتهاوى مجمل المشـروع الحداثى فى النهـاية . ففى وضـع الحداثـة للعالم الاجتمـاعى الـواقعى بـين أقـواس ، وإقامة مسافة نقدية ، نافية ، بين نفسها

وبين النظام الاجتماعى الحاكم ، لابد للحداثة فى نفس الوقت أن تضع بين أقواس القوى السياسية التى تسعى لتغيير ذلك النظام . وثمة فى الحقيقة حداثة سياسية — فماذا يكون برتولت بريخت سوى ذلك ؟ — لكنها ليست سمة مميِّزة للحركة ككل . وفضلاً عن ذلك ، فإن العمل الحداثى ، بإزاحته لنفسه من المجتمع إلى فضائه الخاص غير القابل للنفاذ ، يعيد بشكل متناقض إنتاج — بل ويكثِّف فى الحقيقة — نفس وهم الاستقلال الذاتى الجمالى الذى يميِّز النظام البورجوازى الإنسانى النزعة والذى يحتج هو ضده أيضاً . فالأعمال الحداثية هى « أعمال » فى نهاية الأمر ، كيانات متحفظة ومحدّدة الحدود رغم كل اللعب الحر داخلها ، وهذا بالضبط ما تفهمه مؤسسة الفن البورجوازية . والطليعة الثورية ، التى عاشت هذا المأزق هُزمت على يد التاريخ السياسى . أما ما بعد الحداثة ، فإنها حين تواجه هذا الموقف ، سوف تسلك الطريق الأخرى للخروج منه . إذ لو كان العمل الفنى سلعة « حقاً » ، فيجب عليه إذن أن يُسلِّم بذلك ، بكل سبق الإصرار Sang froid الذى يمكنه أن يستجمعه . وبدل أن يتعذّب فى نزاع لا يُحتمل بين واقعه المادى وبنيته الجمالية ، فإن بإمكانه دوماً أن يهدم هذا النزاع على أحد جانبيه ، ليصبح جمالياً ما هو عليه اقتصادى . ومن ثم ، فإن التشيؤ الحداثى — العمل الفنى بوصفه صنماً منعزلاً — يُستبدل بتشيؤ الحياة اليومية فى ساحة السوق الرأسمالية . السلعة بوصفها تبادلاً قابلاً للاستنساخ ميكانيكياً تطرد السلعة بوصفها هالة Quro سحرية . فى تعقيب ساخر على عمل الطليعة ، ستذيب ثقافة ما بعد الحداثة حدودها الخاصة وتصبح متشاركة فى الامتداد مع نفس الحياة العادية المصطبغة بالطابع السلعى ، والتى لا تعترف تبادلاتها وتحولاتها الدائمة على أية حال بأى حدود شكلية لا يجرى انتهاكها باستمرار . إذا كان النظام الحاكم يمكنه تملّك كل الأعمال الفنية ، فمن الأفضل إذن اجهاض هذا المصير بصفاقة بدل معاناته كُرهاً ؛ أن ما هو سلعة فعلاً هو فقط ما يمكنه أن يقاوم اكتساب الطابع السلعى . وإذا كان عمل الحداثة العليا قد اكتسب الطابع المؤسسى ضمن البنية الفوقية ، فسوف تردّ ثقافة ما بعد الحداثة بصورة مُلغِزة على تلك النزعة النخبوية بوضع نفسها ضمن الأساس : فالأفضل ، كما لاحظ بريخت ، البدء من « الأشياء الجديدة السيئة » ، بدل البدء من « الأشياء القديمة الجيدة » .

إلاّ أن ما بعد الحداثة تتوقف هنا أيضاً . فتعليق بريخت يشير إلى العادة الماركسية فى استخلاص اللحظة التقدمية من واقع يكون من نواحٍ أخرى عصياً على القبول أو متنافراً ، وهى عادة تجد مثالاً جيداً لها فى احتضان الطليعة المبكرة لتكنولوجيا قادرة على التحرير والاستعباد كليهما . وفى مرحلة لاحقة ، أقل نشوةً من الرأسمالية التكنولوجية . فإن ما بعد الحداثة التى تحتفى بالفن الهابط Kitsch و Camp تقدم كاريكاتوراً للشعار البريختى ليس بزعم أن السيىء يتضمن الجيّد ، بل بزعم أن السيىء هو جيد — أو بالأحرى أن كلا هذين المصطلحين « الميتافيزيقيين » قد عفا عليهما الزمن بصورة حاسمة بفعل نظام اجتماعى لا يجب لا أثباته ولا شجبه بل مجرد قبوله . فمن أين ، فى عالم متشيىء تماماً ، سنستمدّ المعايير التى تكون على أساسها أفعال الإثبات أو الشجب ممكنة ؟ بالتأكيد ليس من التاريخ ، الذى لابد لما بعد الحداثة أن تمحوه بأى ثمن ، أو تُقسِّمه فضائيا Spacialize إلى مجال من الأساليب الممكنة ، إذا كان لها أن تقنعنا بنسيان أننا عرفنا أو نُستطيع أن نعرف على الإطلاق أى بديل لها هى نفسها . وهذا النسيان ، مثلما مع الحيوان الصحى فاقد الذاكرة لدى نيتشه وكهنته المعاصرين ، هو القيمة : فالقيمة لا تكمن فى هذا التمييز أو ذاك ضمن الخبرة المعاصرة بل فى ذات القدرة على أن نصمّ آذاننا إزاء نداءات حوريّات التاريخ ونواجه ما هو معاصر على ما هو عليه ، بكل راهنيته الجوفاء . إذ أن التمييز الأخلاقى أو السياسى سيُخمدُ المعاصرَ بمجرد التوسط معه ، ويفصل هويته — الذاتية ، ويضعنا قبله أو بعده ؛ القيمة هى مجرد ما هو كائن ، هى محو ودحر التاريخ ، وخطابات القيمة ، التى لا يمكن إلاّ أن تكون تاريخية ، هى من ثم عديمة القيمة بالتعريف . ولهذا السبب ، فإن نظرية ما بعد الحداثة معادية للتأويل ، ولا نجدها فى أى مكان أشد عنفاً فى ذلك مما هى فى كتاب جيل ديلوز وَفيليكس جواتارى بعنوان ضد أوديب Anti — Oedipus (٦) فى باريس ما بعد ١٩٦٨ ، كان اللقاء وجها لوجه مع الواقعى ما زال يبدو على القائمة ، فقط لو أمكن التخلّى عن التوسطات المشوِّشة لماركس وفرويد . وبالنسبة لديلوز وجواتارى ، فإن ذلك « الواقعى » هو الرغبة ، التى ، فى وضعيةٍ ميتافيزيقية مطلقة العنان ، « لا يمكن خداعها أبداً » ، ولا تحتاج

إلى تفسير وتكون ببساطة . فى هذه النزعة القطعية apodicticism للرغبة ، التى يكون الفصامى بطلاً لها ، لا يمكن أن يكون ثمة مكان للخطاب السياسى بوصفه كذلك ، لأن ذلك الخطاب هو بالضبط الجهد الذى لا يتوقف لتفسير الرغبة ، جهد تفسير لا يترك موضوعه سليماً . وبالنسبة لديلوز وجواتارى ، فإن أى حركة من هذا القبيل تجعل الرغبة عُرضةً لفخاخ المعنى الميتافيزيقية . لكن ذلك التفسير للرغبة والذى هو السياسىُ ضرورىٌ بالضبط لأن الرغبة ليست كياناً مفرداً ، موجباً على نحو نهائى ؛ وديلوز وجواتارى ، رغم كل إصرارهما على التبدّيات المشتّتة والشاذة للرغبة ، هما الميتافيزيقيان الحقيقيان فى اعتناقهما لتلك الرغبة الجوهرية essentialism الخفية . مرة أخرى نجد النظرية والممارسة على طرفى نقيض أنطولوجياً ، حيث أن البطل الفصامى للدراما الثورية عاجز بالتعريف عن التأمل فى وضعه الخاص ، ويحتاج إلى المثقفين الباريسيين ليفعلوا ذلك من أجله . و« الثورة » الوحيدة التى يمكن إدراكها ، مع وجود مثل هذا البطل ، هى الاضطراب ؛ ومما له مغزى أن ديلوز وجواتارى يستخدمان المصطلحين كمترادفين ، فى أسوأ بلاغة فوضوية .

فى بعض كتابات نظرية ما بعد الحداثة ، جرى بانتقام تنفيذ التوصية القائلة بتبّين الجيد فى قلب السيىء . فالتكنولوجيا الرأسمالية يُمكن النظر إليها على أنها آلة رغبة هائلة ، دائرة ضخمة من الرسائل والتبادلات تنتشر فيها اللغات الجمعية وتتوهج الأشياء ، والأجسام ، والأسطح العشوائية بكثافة ليبيدية . و« الشىء المثير للاهتمام » كما يكتب ليوتار فى كتابه بعنوان **الاقتصاد الليبيدى** Economie libidinale ، « هو أن نظل حيث نحن — لكن أن نتشبث دون ضجة بكل الفرص للأداء كأجساد وموصلات جيدة للكثافات in-tensities . لا حاجة للتصريحات ، والبيانات ، والمنظمات ؛ ولا حتى من أجل الأعمال النموذجية . أن ندع الرياء يلعب لصالح الكثافات »(٧) أن كل هذا لهو أقرب إلى والتر باتر Walter Pater منه إلى فالتر بنيامين وبالطبع لا تنال الرأسمالية مصادقة غير نقدية من جانب مثل تلك النظرية ، وذلك لأن قيوضاتها الليبيدية خاضعة لنظام استبدادى أخلاقى ، وسيميوطيقى ، وقانونى ؛ أن الخطأ فى الرأسمالية المتأخرة ليس هو هذه الرغبة أو تلك بل حقيقة أن الرغبة لا يجرى تبادلها بحرية كافية . لكن لو استطعنا فقط أن نركل حنيننا الميتافيزيقى للصدق ، والمعنى ، والتاريخ ، والذى كانت الماركسية هى النموذج النمطى له ، فقد نبلغ حدّ إدراك أن الرغبة قائمة هنا والآن ،

شذرات وأسطح هى كل ما لدينا على الإطلاق ، فن مبتذل Kitsch جيّد جودة الشىء الواقعى لأنه ليس ثمة فى الحقيقة شىء واقعى . وما يحيد عن الصواب بشأن الحداثة العتيقة الطراز ، من هذا المنظور ، هو مجرد حقيقة أنها ترفض بعناد أن تتخلى عن النضال من أجل المعنى . أنها ما زالت مشتبكة بصورة مُعذِّبة فى أحبولة العمق والبؤس الميتافيزيقى ، ما زالت قادرة على أن تَخْبُرَ التمزق النفسى والاستلاب الاجتماعى على أنها أشياء جارحة روحياً ، وبذلك تكون مرتهنة على نحو محرج لنفس النزعة الإنسانية البورجوازية التى تسعى هى من ناحية أخرى إلى تخريبها . أما ما بعد الحداثة ، ولأنها ما بعد ميتافيزيقية عن ثقة ، فقد بقيت بعد كل فانتازيا الجوّانية interiority هذه ، تلك الرغبة القهرية المرضية لخدش الأسطح بحثاً عن أعماق خفية ؛ وبدلاً من ذلك فإنها تحتضن الوضعية الصوفية لفتجنشتين المبكر ، التى يكون العالم بالنسبة لها — أتصدق ذلك ؟ — هو مجرد ما هو عليه وليس على أى نحو آخر . ومثلما بالنسبة لفتجنشتين المبكِّر ، لا يمكن وجود خطاب عقلى للقيمة الأخلاقية أو السياسية ، لأن القيم ليست ذلك النوع من الأشياء التى يمكن أن تكون فى العالم فى المقام الأول ، أكثر مما يمكن للعين أن تكون جزءاً من مجال الرؤية . والذات المبعثرة ، الفصامية ليست شيئاً يجب الانزعاج بشأنه فى نهاية الأمر : فلا شىء يمكن أن يكون أكثر معيارية فى خبرة الرأسمالية المتأخرة . وتبدو الحداثة فى هذا الضوء بمثابة حيودٍ ما زال أسيراً لقاعدة ، طفيلية على ما تشرع فى تفكيكه . لكن إذا كنّا الآن لاحقين على تلك النزعة الإنسانية الميتافيزيقية ، فلم يتبق حقاً شىء للنضال ضده سوى تلك الأوهام الموروثة (القانون ، الأخلاق ، الصراع الطبقى ، عقدة أوديب) التى تمنعنا من رؤية الأشياء كما هى .

لكن حقيقة أن الحداثة تواصل النضال من أجل المعنى هى بالضبط ما يجعلها شديدة الإثارة للاهتمام . لأن هذا النضال يدفعها باستمرار نحو الأساليب الكلاسيكية لتكوين المعنى والتى هى فى آنٍ واحد غير مقبولة ولا يمكن تجنبها ، مصفوفات المعنى التقليدية التى صارت فارغة بصورة متزايدة ، لكنها رغم ذلك تواصل

السائدة عن العقل والإنسانية يكون عصياً على الحسم في بعض الأحيان . ثمة اختلاف ، مثلاً ، بين « اللامعنى » الذي تحفزه بعض اتجاهات ما بعد الحداثة . وبين « اللامعنى » الذي تحققه عمداً بعض تيارات الثقافة الطليعية في المعيارية البورجوازية .

إن تناقض الحداثة في هذا الصدد هو أنها لكي تفكك بصورة قيّمة الذات الموحّدة للنزعة الإنسانية البورجوازية ، فإنها تستند إلى جوانب سلبية محورية في الخبرة الراهنة لتلك الذوات في المجتمع البورجوازي المتأخر ، وهي جوانب لا تتمشى مطلقاً في الغالب مع التفسير الإيديولوجي الرسمي . ومن ثم فإنها تضع ما نحسّ به باطراد على أنه الواقع الفينومنولوجي للرأسمالية في مواجهة ايديولوجياتها الصورية ، وبفعل ذلك تجد أنها لا يمكن أن تحتضن أياً منهما . فالواقع الفينومنولوجي للذات يطرح للتساؤل الأيديولوجيا الإنسانية الصورية ، بينما استمرار بقاء تلك الأيديولوجيا هو على وجه الدقة ما يمكّن من تشخيص الواقع الفينومنولوجي بوصفه سلبياً . وهكذا تضفي الحداثة الطابع الدرامي في بنياتها الداخلية على تناقض محوري في إيديولوجية الذات ، يمكننا أن نقدّر قوته إذا سألنا أنفسنا بأى معنى يكون المفهوم الإنساني البورجوازي عن الذات بوصفها حرّة ، وفعّالة ، ومستقلة ذاتياً ، ومتطابقة مع نفسها ، بأى معنى يكون إيديولوجيا عملية أو مناسبة للمجتمع الرأسمالي المتأخر . سيبدو أن الإجابة هي أن تلك الإيديولوجيا مناسبة تماماً لمثل تلك الشروط الإجتماعية بمعنى معين ، وغير مناسبة على الإطلاق بمعنى آخر . هذا يغفله أولئك المنظّرون ـ ما بعد ـ البنيويون الذين يبدو أنهم يراهنون بكل شيء على افتراض أن « الذات الموحَّدة » هي حقا جزء متكامل من الإيديولوجيا البورجوازية المعاصرة ، ومن ثم فإنها ناضجة للتفكيك العاجل . وضد وجهة النظر هذه ، فإن من المؤكد أنه يمكن الجدال بأن الرأسمالية المتأخرة قد فكَّكت تلك الذات بكفاءة أعلى بكثير من التأملات حول الكتابة ecriture . وكما تشهد ثقافة ما بعد الحداثة ، فإن الذات المعاصرة قد لا تُعدّ وسيطاً جوهراً فرداً monadic نشيطاً منتمياً لمرحلة سابقة من الأيديولوجيا الرأسمالية بقدر ما تُعدُ شبكةً مبعثرة ، فراحةً عن المركز من التعلّقات الليبيدية ، المُفرغة من الجوهر الأخلاقي ومن الجوانية النفسية ، وظيفةً عابرة لهذا الفعل أو ذاك من أفعال الاستهلاك ، أو خبرة وسائل الأعلام ، أو العلاقة الجنسية ، أو الاتجاه أو الموضة . إن « الذات الموحّدة » تجثم في هذا الضوء باعتبارها أكثر فأكثر كلمة سر Shibboleth أو هدفاً زائفاً ، أحد مخلفات حقبة ليبرالية أقدم للرأسمالية ، قبل أن تبعثر التكنولوجيا والنزعة الاستهلاكية أجسادنا أدراج الرياح كأشلاء عديدة متشيئة جميعها من التقنية ، والشهية ، والأداء الميكانيكي أو الاستجابة للرغبة .

وبالطبع ، لو كان ذلك صادقاً تماماً ، لو جدت ثقافة ما بعد الحداثة تبريرها المنتصر : سيكون ما لايمكن التفكير فيه أو الطوباوي ، حسب منظور المرء ، قد حدث فعلاً . لكن الذات الإنسانية البورجوازية ليست في الحقيقة مجرد جزء من تاريخ طُويت صفحته يمكننا جميعاً ، مما نعين أو عن طيب خاطر ،

أن تخلّفه وراءنا : لأنها لو كانت نموذجاً غير ملائم بإطراد عند مستويات معينة من الذاتية ، فإنها تظل نموذجاً ملائماً بقوة عند مستويات أخرى . لنأخذ ، مثلاً ، وضع أن يكون المرء أباً ومستهلكاً فى آن واحد . الدور الأول تحكمه قواعد أيديولوجية تتعلق بالتوسط agency ، والواجب ، والاستقلال الذاتى ، والسلطة ، والمسئولية : والدور الآخر ، بينما لا يخلو تماماً من تلك التقييدات ، يطرحها لتساؤل ذى دلالة . وليس الدوران بالطبع منفصلين ببساطة ؛ لكن رغم أن العلاقات بينهما قابلة للتبادل عملياً ، فإن المستهلك المثالى الحالى للرأسمالية يتعارض بشكل صارم مع الأب المثالى الراهن لها . وبعبارة أخرى ، فإن الذات فى الرأسمالية المتأخرة ليست هى الوسيط المركب الذاتى — التنظيم الذى طرحته الأيديولوجيا الإنسانية الكلاسيكية ، ولا هى مجرد شبكة رغبة مزاحة عن المركز ، بل هى مزيج متناقض من الاثنين . وتأسُّس تلك الذات عند المستويات الأخلاقية ، والقانونية ، والسياسية ليس استمراراً متسقاً تماماً مع تأسُّسها بوصفها وحدة استهلاك أو وحدة « ثقافة معمَّمة » — mass Cultural يكتب ليوتار أن « التوفيقية هى درجة الصفر للثقافة العامة المعاصرة : فالمرء يستمع إلى موسيقى الريجى reggae ، ويشاهد فيلم غرب أمريكى [ويسترن] ، ويأكل ستدوتشات ماكدونالد على الغداء وطعاماً محلياً على العشاء ، ويضع عطراً باريسياً فى طوكيو ويرتدى ملابس توحى بالعودة إلى الماضى retro فى هونج كونج ؛ إن المعرفة هى مسألة ألعاب تليفزيون »[٨] وليس الأمر مجرد أن هناك ملايين من الذوات الإنسانية الأخرى ، أقل غرائبية من راكبى الطيارات النفاثة لدى ليوتار ، يُعلِّمون أطفالهم ، ويدلون بأصواتهم كمواطنين مسئولين ، وينسحبون من أعمالهم ويصلون إلى أشغالهم فى موعدهم ؛ بل كذلك أن عديداً من الذوات تحيا أكثر فأكثر عند نقاط التقاطع المتناقض بين هذين التعريفين .

كان هذا أيضاً ، بمعنى معين ، هو الموقع الذى احتلته الحداثة ، التى كانت تثق ، كما كانت لا تزال تفعل ، بخبرة جوّانية كانت إمكانية صياغتها من اصطلاحات أيديولوجية تقليدية تتناقض باستمرار رغم ذلك . كان بإمكانها أن تكشف صعد تلك المصطلحات عن طريق أساليب خبرة ذاتية لا يمكن أن تتسع لها تلك المصطلحات ؛ لكنها كانت أيضاً تتذكر تلك اللغة بما يكفى لكى تُخضع الوضع « الحديث » على نحو حاسم لمعالجةٍ نقدية ضمنية . ومهما كانت مداهنات ما بعد الحداثة ، فإن هذا فى رأيى هو موقع التناقض الذى ما زلنا نحتلّه ؛ ومن ثم فإن أكثر أشكال ما بعد — البنيوية قيمة هى تلك التى ، مثلما الحال مع كثير من كتابات جاك ديرّيدا ، ترفض إقرار عبث أن بإمكاننا على الإطلاق التخلّص من « الميتافيزيقى » ببساطة مثل معطف مُهمَل . أن الذات الجديدة ما بعد — الميتافيزيقية التى اقترحها برتولت بريخت وفالتر بنيامين ، ذلك الـ Unmensch المُفرغ من كل جُوّانية بورجوازية ليصبح الموظف الهُمام الذى لا وجه له للنضال الثورى ، هو فى آن واحد مجازٌ قيِّمٌ للتفكير فى أنفسنا متجاوزين بروست Proust ، وشديد القرابة على نحو غير مريح بالمُستَخْدَمين الذين لا وجه لهم للرأسمالية المتقدمة بحيث لا يمكن تبنّيه بصورة غير نقدية . وبطريقة مماثلة ، تُحدث جماليات الطليعة الثورية قطيعةً مع الجوهر الفرد monad التأملّ للثقافة البورجوازية بنداء نفيرهما الداعى إلى « الإنتاج » ، فقط لكى تنضم من بعض الجوانب إلى الذات العاملة والصانعة للنزعة النفعية البورجوازية . وربما كنا لا نزال فى توازن هش كتوازن متسكع Flaneur بنيامين البودليرى بين الهالة oura الآخذة فى الأفول السريع للذات الأنسانية القديمة ، وبين الأشكال الحافزة والمُنفِّرة بشكل متضارب للمشهد المدينى .

تأخذ ما بعد الحداثة شيئاً من كلٍ من الحداثة والطليعة ، وتضرب إحداهما بالأخرى بمعنى معين . فمن الحداثة بمعناها المحدد ، ترث ما بعد الحداثة الذات المفتتة أو الفصامية ، لكنها تمحو كل مسافةٍ نقديةٍ منها ، معادلة ذلك بتقديم جامد لخبرات « غريبة » يشبه إيماءاتٍ معينةٍ للطليعة . ومن الطليعة ، تأخذ ما بعد الحداثة ذوبان الفن فى الحياة الاجتماعية ، ورفض التقاليد ، والمعارضة للثقافة « الراقية » بوصفها كذلك ، لكنها تمزج ذلك بالدوافع اللاسياسية للحداثة . وهكذا تكشف بصورة خرقاء الشكلية الكامنة لأى شكل فنى راديكالى يحدِّد نزع الطابع المؤسسى للفن ، وإعادة تكامله مع الممارسات الاجتماعية الأخرى ، على أنهما حركة ثورية باطنياً . لأن السؤال ، بالأحرى ، هو تحت أى شروط وبأى تأثيرات محتملة يمكن محاولة

اعادة التكامل تلك . والفن السياسى بصورة أصيلة فى زمننا قد ينسج على نحو مماثل على منوال كل من الحداثة والطليعة ، لكن فى تركيبة مختلفة عن ما بعد الحداثة . أن تناقضات العمل الحداثى هى ، كما حاولت أن أبيّن ، سياسية ضمنياً فى طابعها ؛ لكن حيث ان « السياسى » بدا لجزء كبير من الحداثة أنه ينتمى على وجه الدقة إلى العقلانية التقليدية التى كانت تحاول الأفلات منها ، فإن هذه الحقيقة ظلت فى جانبها الأكبر مطمورة تحت ما هو ميثولوجى وما هو ميتافيزيقى . وفضلاً عن ذلك ، كانت التأملية ـ الذاتية النمطية للثقافة الحداثية فى آن واحد شكلاً يمكنها أن تستكشف فيه بعض الموضوعات الأيديولوجية المحورية التى عرضتُ خطوطها العريضة ، وبنفس اللفتة جعلت نتاجاتها مُصمَتةً وبعيدةً عن متناول جمهور عريض . إن فناً ، اليوم ، يكون قد تعلّم من الطابع الواضح الالتزام لثقافة الطليعة ، قد يضع تناقضات الحداثة فى ضوء سياسى أصرح ولا يمكنه أن يفعل ذلك بكفاءة إلاّ إذا تعلّم كذلك درسه من الحداثة أيضاً ـــ أى ، تعلّم إن « السياسى » نفسه هو مسألة بزوغ عقلانية متحولّة ، وإذا لم تُقدّم بهذه الصفة فسوف تظل تبدو جزءاً من التقاليد الميّتة التى يجاهد ما هو حديث على نحو مغامر لتحرير نفسه منها ■

الهوامش :

(1) Peter Burger , **Theory of the Avant — Garde** , Minneapolis , 1984 .

(2) Jean — Francois Lyotard , **the Postmodern Condition : A Report on Knowledge** . **Manchester 1984 , P . 45**

(3) **Paul de Man , Literary History and Literary Modernity in Blindness and In Sight , Minneapolis 1983 , p . 162 .**

(4) **For a vigorous critque of the Political implications of de Man's arguments , see Frank Lentricchia , Criticism and Social Change,** Chicago and London 1983 , pp . 43 — 52 .

(5) See Fredric Jameson , Reification and Utopia in Mass Cutlturl, **Social Text** , Winter 1979 .

(6) Gilles Deleuze and Felix Guattari , **Anti — Oedipus : Capitalism and Schizophrenia , Minneapolis 1983 .**

(7) **Jean — Francois Lyotard , Economic Libidinale** , Paris 1974 , p . 311 .

(8) Lyotard , **The Postmodern Condition , P . 76 .**

* نظراً لجدّة الموضوع بالنسبة للقارىء يكتسب تحديد المصطلحات أهمية بالغة تفرض علينا التوقف عندها لتوضيح المعانى التى تستخدم بها وكذلك اجتهادنا فى تعريبها بقدر الإمكان مع رجاء أن يتذكر القارىء المصطلح الأجنبى طول الوقت نظراً لأن تعريباتنا ما زالت غير مستقرة وربما وجدت ـ بمعونة القارىء ـ بدائل افضل لها مع اتساع تداول هذا الموضوع .

ـــ المحاكاة الساخرة : هى تعريب مستقر نسبياً لمصطلح الباروديا Parody وإن كان الأخير يستعمل بكثرة أيضاً . ويعنى محاكاة لأسلوب عمل أو أعمال أدبية تستهزىء بالعادات الأسلوبية لمؤلف أو مدرسة بالمبالغة فى المحاكاة . تتصل بالسخرية burlesque فى تطبيقها لأساليب جادة على موضوعات مثيرة للاستهزاء ، وبالتهكم Satire فى إنزالها العقاب بجوانب المبالغة أو غرابة الأطوار ، وكذلك بالنقد فى تحليلها للأسلوب . من أبرز أمثلتها محاكاة أريسطو فانيس الساخرة لأساليب إيسخيلوس ويوربيدس فى مسرحيته « الضفادع » (٤٠٥ ق . م) ومحاكاة ثربانتس الساخرة الرومانث الفروسى فى رواية « الدون كيخوته » (١٦٠٥ م) .

ـــ أما الباستيش Pastiche : فهى تكوّن العمل الفنى من عناصر أو نُتَف مستعارة من أعمال أخرى لمؤلفين عديدين أو من محاكيات لأسلوب وتقنيات مؤلف معين . وتعنى الكلمة فى معناها القاموسى أيضاً مزيجاً مختلطاً من عناصر متنافرة . ويمكن استخدام المصطلح بمعنى مهين للإشارة إلى نقص الأصالة ، أو بمعنى أكثر حيادية للإشارة إلى الأعمال التى تتضمن تكريماً قصدياً ومحاكاتياً بهيجاً لمبدعين آخرين . وتختلف عن المحاكاة الساخرة [الباروديا] فى استخدام المحاكاة كشكل من الإطراء رغم أنها تحتمل التهكم أيضاً ، كما تختلف عن الانتحال فى غياب قصد الخداع . والباستيش ـ كما سيرى القارىء من هذا المقال ـ سمة مميزة لما بعد الحداثة تشير إلى حرية الاقتباس من أى عمل سابق دون أن يبدو أنها واعية بأية دوافع أخرى لهذا الاقتباس . ولهذا ترجمتها بلفظة « مُقَابَسَة » التى توحى بالاقتباس وليس بالتهكم ولا بالانتحال وفضلناها على لفظة « معارضة » الشائعة فى الشعر العربى لأن المعارضة محاكاة متسقة لأسلوب أو بنية عمل واحد مما لا يتفق مع المقصود هنا ـــ م

* dystopia : (طوباوية ـ فاسدة ، وبلاوية) مصطلح حديث اخترع بوصفه عكس اليوتوبيا ، ويستخدم للدلالة على أى عالم خيالى غير سار بصورة مزعجة وعادة ما يكون فى المستقبل . كذلك يستخدم للدلالة على الأعمال التى تصور تلك العوالم . وأمثلة ذلك رواية ويلز بعنوان « آلة الزمن » ، ورواية أورويل «١٩٨٤» ـــ م

* نسبة إلى الليبيدو الفرويدى ـــ م

* Constellation : استحضار حقبة المرء لحقبة سابقة محددة والتحامها بها فى انتظام يشبه انتظام الكواكب فى مجرة . وبذلك يكتسب الحاضر ، بوصفه زمن « الآن » بعداً خلاصياً ـــ راجع فى ذلك « أطروحات فى فلسفة التاريخ » لدى فالتر بنيامين ـــ م

أشارت النيويورك تايمز مؤخرا إلى أن ما بعد الحداثة هى « الموضة الثقافية للثمانينيات و حتى الآن ، للتسعينيات » . فمن الصعب العثور على اى مظهر من مظاهر الحياة الثقافية المعاصرة لا يجرى وصفه بأنه « بعد حداثى » .

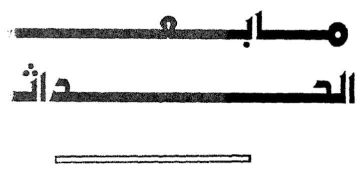
ويجرى تطبيق المصطلح على الكثير جدا من الامور المتناقضة بحيث أنه يبدو بلا معنى محدد . على أن ما بعد الحداثة يمكن النظر إليها على أنها تداخل لثلاثة عناصر متميزة .

أما العنصر الأول فهو الردة التى تطورت خلال السنوات العشرين الماضية على الحداثة ، الثورة الكبرى فى الفنون والتى حدثت فى بداية هذا القرن .

والردة « ما بعد الحداثية » اوضح ما تكون فى رفض لـ « الأسلوب

طيلة التى
لدن بعد
فالعمارة
هربا من
لتجديد إلى
لهزل ـ كما
ينة بأعمدة

ثانيا ، على
بح يعرف



اليكس كالينيكوس

ترجمة **بشير السباعى**

تحليل يرى أنه لا يوجد بعد فن بعد حداثى بشكل مه
ايضا لا نحيا فى عصر تاريخى جديد ، وعلى الرغم من أن المد
جدية لإثبات الادعاء تميل الأخير للتركيز على مقولة تدويل ر
أن الدولة القومية ما تزال تواصل لعب دور إقتصادى حيو

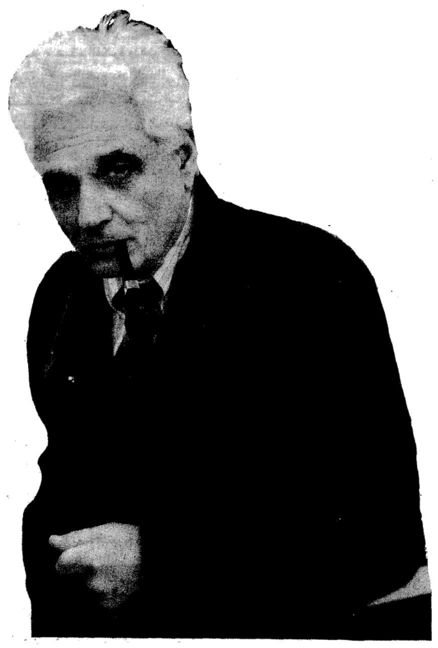
بما بعد البنيوية ، عبرت عنه مجموعة الفلاسفة الفرنسيين الذين برزوا على المسرح فى الستينيات ، خاصة « جيل دولوز » و « جاك ديريدا » وميشيل فوكوه » .

وقد طوروا أفكارا معينة ، تتمثل أولاها وأكثرها أساسية فى رفض التنوير . وكان (التنوير) هو المشروع الذى صاغه عدد من المفكرين الاسكوتلنديين والفرنسيين فى القرن الثامن عشر استنادا إلى فكرة أن العقل البشرى قادر على فهم العالم الطبيعى والاجتماعى والسيطرة عليه فى آن واحد ، وهو مشروع حاول « ماركس » تطويره ، بشكل انتقادى .

ويرى دعاة ما بعد الحداثة أن العقل والحقيقة ليسا غير وهمين . فالنظريات العلمية هى منظورات تعبر عن مصالح اجتماعية خاصة . وكما قال « فوكو » فإن : « إرادة المعرفة هى مجرد شكل واحد من أشكال إرادة السلطة » .

والواقع نفسه لا يعدو أن يكون مجموعة غير منتظمة من الجزئيات التى يهيمن عليها صراع لا ينتهى من أجل السلطة يصوغ الطبيعة والمجتمع على حد سواء . والبشر ، بوصفهم جزءا من هذا الواقع ، إنما يفتقرون إلى أى تماسك أو سيطرة على انفسهم . وهكذا اعتبر « فوكوه » الذات الإنسانية الفردية كتلة من الدوافع والرغبات التى


ت . س . اليوت


جاك دريدا

تصوغها علاقات السلطة السائدة داخل المجتمع .

أما العنصر الثالث من عناصر ما بعد الحداثة فهو نظرية المجتمع بعد الصناعى التى طورها علماء اجتماع مثل « دانييل بل » فى أوائل السبعينيات . فقد ذهب « بل » إلى أن العالم يدخل عصرا تاريخيا جديدا سوف يصبح الإنتاج المادى فيه أقل فأقل أهمية ، بينما تصبح المعرفة فيه هى القوة الدافعة الرئيسية للتطور الاقتصادى .

وقد تبنى الفيلسوف الفرنسى « جان ليوتار » هذه الفكرة وذهب إلى أن المعرفة ، فى « الوضع بعد الحداثى » ، تتخذ شكلا مجزءاً بشكل متزايد ، متخلية عن كل دعاوى الحقيقة أو المعقولية .

وهذا التحول يترجم ما يصفه ليوتار بـ « انهيار الروايات الكبرى » . فمشروع التنوير ـ كما واصله « هيجل » و « ماركس » سعيا إلى تقديم تفسيرات لمجمل مسار التطور التاريخى كمدخل لتوضيح الشروط التى يمكن فى ظلها تحقيق التحرر الإنسانى ــ لم تعد له مصداقيه بعد كارثتى النازية والستالينية .

وهكذا فإن الفكرة التى تتحدث عن تغير منهجى شامل وجديد للغاية هى فكرة محورية بالنسبة لما بعد الحداثة . فقد دخل العالم عصرا اجتماعيا واقتصاديا جديدا ، مصحوبا بتحول ثقافى « الفن ما بعد الحداثى » ، وبثورة فلسفية « ما بعد البنيوية » ، ومن هنا يأتى زعم مجلة « **ماركسيزم توداى** » بأننا نحيا فى « أزمنة جديدة » .

لكن شيئا من ذلك لا يصمد للفحص الجدى . والحال أن فكرة أننا نحيا فى

ما بعد الحداثة

عصر جديد إنما تجد أفضل فضح لها من خلال النظر فى الادعاء القائل بأن هناك فنا بعد حداثى بشكل مميز .

ولعل أشهر تعريف للفن بعد الحداثى هو التعريف الذى قدمه « كريستوفر جينكس » ، مؤرخ فن العمارة . فهو يقول إن ما بعد الحداثة تتألف من « التشفير المزدوج » ، أى الجمع بين أساليب مختلفة فى العمل الفنى الواحد ، كالجمع ، مثلا ، بين الكلاسيكية والأسلوب الدولى فى المبنى الواحد .

وهذا ادعاء غريب ، لأن ما يصفه « جينكس بـ « التشفير المزدوج » هو سمة جد واضحة من سمات الحداثة . وهكذا فإن « جيمس جويس » يخلط فى « أوليسيس » بين أصوات وأساليب ولغات مختلفة ـ وهو إيقاع أدرجه فى الشعر . « ت . س . آليوت » فى **الأرض الخراب** . إن الفكرة التى تتحدث عن فن بعد حداثى مميز انما تستند إلى كاريكاتير للحداثة .

وأفضل تعريف للحَداثة يقدمه « يوجين لان » فى « **الماركسية والحداثة** » . فهو يميز أربع سمات . أولا ، « الوعى الذاتى الجمالى » : فالفن الحديث يميل إلى أن يكون خاصا بالإبداع الفنى نفسه ـ وهكذا فإن رواية « **ذكرى الأشياء الماضية** » لمارسيل بروست » إنما تعيد بناء التجارب التى قادت إلى اتخاذ القرار الخاص بكتابة الرواية . ثانيا ، « التزامنية ، التجاور ، أو المونتاج » : فالفن الحديث يهشم عالم التجربة اليومية ثم يعيد تجميعه فى توليفات جديدة وغير متوقعة . ثالثا ، « المفارقة ، الغموض وانعدام اليقين » : فالفن الحديث يعرض عالما ليست له بعد معالم واضحة أو بنية مرئية . وأخيرا ، « نزع الطابع الإنسانى » : فالفرد فى الفن الحديث لا يسيطر بعدعلى دوافعه ناهيك عن العالم نفسه .

والحال أن الأمر الغريب هو أن كل هذه السمات المميزة للحداثة كثيرا ما يجرى الادعاء بأنها مميزة للفن بعد الحداثى . فروايات « سلمان رشدى » ، على سبيل المثال ، توصف بأنها (بعد حداثية) فى حين أنها فى واقع الأمر حداثيةبشكل نموذجى وفقا لتعريف « لان » للحداثة .

وكثيرا ما يقال إن الفارق يكمن فى واقع أن الحداثة كانت نخبوية ومتفائلة بشكل فج فى حين أن ما بعد الحداثة شعبوية ومتشائمة فى نهجها . لكن ذلك ينطوى على سوء فهم كامل للحداثة بوصفها ظاهرة تاريخية .

لقد برزت الحداثة فى أواخر القرن التاسع عشر ، خاصة فى تلك البلدان التى تحسست الأثر السريع والمتفاوت لتطور الراسمالية الصناعية ـ روسيا ،

المانيا ، ايطاليا ، النمسا ـ المجر . ويمكن اعتبارها ردا على تغلغل العلاقات السلعية فى جميع جوانب الحياة الاجتماعية . وقد أدى التجزىء العام الذى انطوى عليه ذلك إلى عزل الفن بوصفه ممارسة اجتماعية متميزة ، مستقلة من الناحية الظاهرية .

وتمثلت نتيجة ذلك فى ظهور ميل لدى الفنانين ، المغتربين عن بقية الحياة الاجتماعية ، إلى التركيز على الفن نفسه ، إلى أن تصبح عملية الإبداع الفنى هى موضوع الفن . وعادة ما انطوى ذلك على موقف هازىء ومنفصل عن الواقع . وصار الفن ملاذا من عالم اجتماعى تسيطر عليه « الفيتيشية » السلعية .

وكان هذا الموقف يتمشى مع كافة ضروب الالتزامات السياسية ، من ماركسية « برتولت بريشت » إلى فاشية « إزرا باوند » . على أن المزاج السائد كان مزاج تشاؤم لخصه « ت . س . أليوت » عندما كتب فى عام ١٩٢٣ عن « البانوراما الواسعة للعبث والفوضى والتى يمثلها التاريخ المعاصر » .

لكن الحداثة كانت تتضمن إمكانية جذرية . فابتكارها التقنى الرئيسى هو المونتاج ، الجمع بين عناصر متمايزة ومتنافرة من الناحية الظاهرية فى العمل الواحد .

وقد وصلت التركيبات التكعيبية بذلك إلى حد إدماج الفنانين التكعيبيين لأجزاء من العالم الواقعى ـ قطع من الخشب أو الجرائد ـ فى رسومهم . وتوقف الفن عن أن يكون نافذة على العالم ليصبح ، من ناحية الإمكان على الأقل ، جزءا من العالم . وكان معنى ذلك هو تحطيم الانفصال بين الفن والحياة الاجتماعية والذى كان ينبوع الحداثة فى بادىء الأمر .

والحال أن هذه الإمكانية قد أصبحت إمكانية واعية فى الحركات الطليعية التى انبثقت فى أواخر الحرب العالمية الأولى ـ الدادا ، السوريالية ، البنائية . فقد كان هدف هذه الحركات هو هدم الفن من حيث هو مؤسسة منفصلة وذلك كجزء من نضال أعم يهدف إلى تثوير المجتمع .

وقد قال « ريتشارد هويلزينبك » « إن الدادا هى بلشفية ألمانية » . أو ، كما قال « أندريه بريتون » ، الشاعر والفيلسوف السوريالى ، فى عام ١٩٣٥ : « لقد قال « ماركس » ، فلنحول العالم ، وقال « رامبو » (الشاعر الفرنسى) ، فلنغير الحياة ، وهذان الشعاران هما بالنسبة لنا شعار واحد » .

والحال ان ما سمح بهذا الربط بين الثورة الاجتماعية والثورة الفنية إنما يتمثل فى ظروف تاريخية محددة . فقد ازدهرت الحركات الطليعية الفنية فى فترة ثورة ١٩١٧ الروسية وثورة ١٩١٨ ـ ١٩٢٣ الألمانية . وبوجه خاص فإن البنائيين الروس ـ « ماياكوفسكى » ، « آيزنشتين » ، « رودتشينكو » ، « تاتلين » وآخرين كثيرين ـ قد وضعوا فنهم ليس فى خدمة الدعاية الثورية وحدها ، بل وفى خدمة تحويل الحياة اليومية .

على أن هزيمة الثورة الألمانية أولا ثم هزيمة الثورة الروسية قد ضعضعتا قاعدة الحركات الطليعية الفنية . وتمكنت الفاشية والستالينية من القضاء عليها ، ليس فقط من خلال القمع ، بل ومن خلال تبديد آمال الثورة الاجتماعية التى كان تحقيق المشروع الطليعى متوقفا عليها .

وهكذا تواجدت ظروف احتواء الحداثة من جانب الرأسمالية منذ الحرب العالمية الثانية .

والحال أن الأسلوب الدولى الذى اخذ يملأ الأفق الحضرى بعد عام ١٩٤٥ قد طوره فنانون معماريون مثل « ميس فان دير روهه » ، الموجه الأخير لحركة « البوهوس » ، التى كانت قد تكونت بعد ثورة ١٩١٨ الألمانية لبناء « كاتدرائيات للاشتراكية » .

والتطورات التى جرت فى مختلف الفنون على مدار السنوات العشرين الماضية والتى صارت تعرف بما بعد الحداثة لا يجمع بينها أكثر من ردة على « الحداثة المتأخرة » المستوعبة والتى أصبحت الأسلوب الثقافى السائد بعد الحرب العالمية الثانية .

ومن الأنسب النظر إلى هذه التطورات بوصفها اشكالا مختلفة من الحداثة لا بوصفها قطيعة معها . فعلى سبيل المثال ، ليس فى فيلم « ديفيد لينش » ، « المخمل الأزرق » الرائع ، بإحساسه القوى بعالم لاعقلانى من العنف والرغبة يكمن تحت السطح العادى للحياة اليومية ، ما يمكن أن يشكل مفاجأة للسورياليين .

وكما أنه لا وجود هناك لفن بعد حداثى بشكل مميز ، فإننا أيضا لا نحيا فى عصر تاريخى جديد . وتميل المحاولات الأكثر جدية لاثبات الادعاء الأخير إلى التركيز على تدويل رأس المال .

إلا أنه فى حين أن رأس المال قد أصبح دون شك مندمجا بشكل عالمى اكثر بكثير على مدار السنوات العشرين الماضية ، فإن الدولة القومية ماتزال تواصل لعب دور اقتصادى حيوى . ولتنظروا مثلا إلى عمليات الإنقاذ التى

قامت بها الحكومة الأمريكية أولا للنظام المصرفى والتى تقوم بها الآن لصناعة المدخرات والقروض . وعلاوة على ذلك ، فإن تدويل رأس المال لايرمز إلى مرحلة جديدة ، مستقرة للتوسع الرأسمالى ، فهو بالأحرى عامل رئيسى فى جعل الاقتصاد العالمى **غير مستقر** منذ أواخر الستينيات .

وإذا سلمنا بأن ادعاءات ما بعد الحداثة زائفة ، فما هو مصدرها ؟ ما السبب فى ظهور اعتقاد واسع الانتشار بأننا نحيا فى عصر اقتصادى وثقافى جديد بشكل أساسى ؟

إن تعافى الاقتصاديات الرأسمالية المتقدمة من الكساد العالمى لأعوام ١٩٧٩ - ١٩٨٢ قد تضمن توسعا للطلب ، استنادا إلى قروض ائتمانية ميسرة وإنفاق حكومى أعلى ، بدأ فى الولايات المتحدة فى أوائل الثمانينيات وامتد إلى أوروبا .

وكان من بين المستفيدين الرئيسيين من هذا التعافى « الطبقة المتوسطة الجديدة » المؤلفة من المديرين ذوى الرواتب العالية ومن المهنيين . وكانت الثمانينيات هى العقد الذى ازدهر فيه « اليوباى » .

لكن كثيرين أيضا من أفراد الطبقة المتوسطة الجديدة الذين استفادوا استفادة جمة من التعافى كانوا جزءا من جيل ١٩٦٨ .

وكان هؤلاء قد شاركوا فى التجذر الواسع للمثقفين الشباب فى مختلف أرجاء العالم الغربى خلال الصعود العظيم للنضال الطبقى فى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات . كما أنهم كانوا قد تقاسموا انهيار الآمال الثورية الذى حدث فى أواسط وأواخر السبعينيات مع إجبار العمال على

ما بعد الحداثة

التراجع إلى مواقف دفاعية ومع تفكك أقصى اليسار .

وقد تمثلت نتيجة ذلك فى ظهور شريحة اجتماعية هامة مزدهرة من الناحية الاقتصادية ومحبطة من الناحية السياسية فى آن واحد . فهى لم تعد تؤمن بالثورة (إن كانت قد آمنت بها فى أى وقت من الأوقات) ، لكنها أيضا لا تؤمن بالرأسمالية إيمانا غير مشروط .

وهذا الموقف يلخصه إعلان « ليوتار » عن إفلاس جميع « الروايات الكبرى » : فنحن لم يعد بوسعنا الإيمان بأية نظرية شاملة تسمح لنا بتفسير العالم وتغييره فى آن واحد .

والأكثر من ذلك أن ما بعد الحداثة تنطوى على « تحويل الموقف الهازىء إلى موقف روتينى » . فالموقف الهازىء ، المنفصل ، تجاه الواقع والذى كان موقف عدد صغير من المثقفين المخضرمين عندما ظهرت الحداثة فى أواخر القرن التاسع عشر ، يصبح الآن متاحا بشكل عام ، وينتج على نطاق واسع كطريقة لمواجهة عالم يعتقد ما بعد الحداثيين أنه لايمكن تغييره كما لا يمكن الموافقة عليه موافقة غير انتقادية .

ويرتبط ذلك بالتبنى الواعى لموقف جمالى تجاه الحياة . فقد رأى « نيتشه » إن الرد المناسب الوحيد على عالم تحكمه الفوضى هو أن يحول المرء حياته الخاصة إلى عمل فنى ، أن يسعى إلى دمج جميع خبراته فى كل له معنى .

وهذه فكرة تبناها « فوكوه » فى كتاباته الأخيرة ، حيث يتحدث كثيرا عن « جماليات وجود » . وقد أصبح ذلك أيضا جزءا روتينيا من حياة الطبقة المتوسطة فى الثمانينيات ، خاصة فى الجهد المبذول عبر تناول الوجبات ، وارتداء الملابس ، وإجراء التمرينات الرياضية ، لتحويل الجسم إلى علامة من علامات الشباب والعافية والحركية .

أما سياسة ما بعد الحداثة فقد عبر عنها « ريتشارد رورتى » ، الفيلسوف الأمريكى الرائج ، أبلغ تعبير ، « فرورتى يرحب بانبثاق « ثقافة هازئة بشكل متزايد » يهيمن عليها « البحث عن الكمال الخاص » .

وما يتوجب علينا عمله هو الكف عن الانشغال بمعرفة العالم وتغييره والتركيز بدلا من ذلك على تنمية علاقات شخصية .

فمن الوجوه المحورية لما بعد الحداثة إنكار أن من المرغوب فيه أوحتى من الممكن بعد الانخراط بشكل جماعى فى تغيير العالم .

أما كيف يمكن « لرورتى » و « لليوتار » تفسير تجمع شعوب أوروبا الشرقية لإسقاط حكامها فهو أمر متروك لتخمينات أى إنسان■

رسم خريطة لما بعد الحداثى

اندريّاس هويسن

المشكلة :

فبينما استطاع الترويج الإعلامى القريب العهد لما بعد الحداثة فى العمارة والفنون أن يدفع الظاهرة إلى دائرة الضوء ، فإنه قد مال أيضاً إلى إخفاء تاريخها الطويل والمُعقَّد . وسوف يقوم جزء كبير من نقاشى التالى على أساس فرضية أن ما يبدو على أحد المستويات أنه آخر بدعة ، وحملة إعلانية ، واستعراض أجوف ، هو جزء من تحوّل ثقافى يظهر ببطء فى المجتمعات الغربية ، تغيرٌ فى الحساسية يكون مصطلح « ما بعد الحداثة » بالفعل ، دقيقاً تماماً لوصفه فى الوقت الراهن على الأقل . وطبيعة وعمق ذلك التحوّل قابلان للجدال ، لكنه تحوّل فعلاً . ولست أودّ أن يُساء فهمى على أننى أزعم أن ثمة تحولاً شاملاً للنموذج paradigm فى النظم الثقافية ، والاجتماعية ، والاقتصادية ؛ فأى زعم من هذا القبيل سيكون من الواضح أنه مبالغٌ فيه . لكن ثمة – فى قطاع هام من ثقافتنا – تحوّلا ملحوظا فى الحساسية ، والممارسات ، وتكوينات الخِطاب يُميِّز منظومة ما بعد حداثية الافتراضات والخبرات والقضايا عن منظومة مرحلة سابقة . وما يحتاج إلى المزيد من الاستكشاف هو ما إذا كان هذا التحوّل قد ولّد أشكالاً جمالية جديدة أصيلة فى الفنون المختلفة أو أنه يعيد أساساً تشغيل تقنيات واستراتيجيات الحداثة ذاتها ، معيداً إدراجها فى سياق ثقافى متبدّل .



جيمس جويس

صمويل بيكيت

نقاش يقوم على أساس فرضية أن ما يبدو فى مستوى منه مجرد بدعة واستعراض أجوف ، هو فى الواقع جزء من تحول ثقافى يظهر ببطء فى المجتمعات الغربية على هيئة تغير فى الحساسية يكون مصطلح ما بعد الحداثة بالفعل دقيقا تماما لوصفه .

لن أحاول هنا تعريف ما هي ما بعد الحداثة . ومصطلح « ما بعد الحداثة » نفسه يجب أن يباعد بيننا وبين مقاربة من هذا القبيل حيث أنه يُحدِّد موضع الظاهرة على أنها ارتباطية . فالحداثة ،

باعتبارها ما تنفصل عنه ما بعد الحداثة ، تظل مندرجة فى نفس الكلمة التى نصف بها بُعدنا عن الحداثة . ولو ظللنا منتبهين للطبيعة الارتباطية لما بعد

الحداثة ، فسوف ابدأ ببساطة من الإدراك - الذاتى Selbstverstandnio لدى ما بعد الحداثى بينما كان يشكّل خطابات متنوعة منذ الستينيات . وما آمل أن

اقدّمه فى هذا الفصل هو شىء من قبيل خريطة مكبّرة لما بعد الحداثى تقوم بمسح لمجالات عديدة وعليها يمكن لمختلف الممارسات الفنية والنقدية ما بعد الحداثية أن تجد مكانها الجمالى والسياسى . وسوف أميّز بين عدة مراحل واتجاهات ضمن مسار ما بعد الحداثى فى الولايات المتحدة . وهدفى الأول هو التأكيد على بعض الشروط والضغوط التاريخية التى شكلت السجالات الجمالية والثقافية الأخيرة ، لكنها إما تم تجاهلها وإما شطبها على نحو منهجى من النظرية النقدية على الطريقة الأمريكية a l'americaine . وبينما

سأعتمد على التطورات فى العمارة ، والآداب ، والفنون البصرية ، سوف يكون تركيزى أساساً على الخطاب النقدى بصدد ما بعد الحداثى : ما بعد الحداثة فى علاقتها ، على الترتيب ،

بالحداثة ، والطليعة ، ونزعة المحافظة الجديدة ، ومابعد البنيوية . وكل واحدة من هذه المنظومات constellation تمثل طبقة منفصلة نوعاً ما من « ما بعد الحداثى » وسوف تُقدم بوصفها كذلك . وأخيراً ، فسوف تُناقش العناصر المحورية للتاريخ الفكرى Begriffsgeschichte للمصطلح فى علاقتها بمجموعة أوسع من الأسئلة التى أثيرت فى المناظرات الأخيرة عن مذهب الحداثة modernism ، والحداثة modernity* ، والطليعة التاريخية . وثمة سؤال محورى بالنسبة لى يتعلق بالمدى الذى كانت به الحداثة والطليعة ، بوصفهما شكلين من أشكال ثقافة مناوئة ، مرتبطتين مفهومياً وعملياً رغم ذلك بالتحديث modernization الراسمالى و/أو بالطليعة الشيوعية ، تلك الأخت التوأم للتحديث . وكما أرجو أن يبين هذا الفصل ، فإن البعد النقدى لما بعد الحداثة يكمن على وجه الدّقة فى طرحها الجذرى للأسئلة بصدد تلك الافتراضات المسبقة التى ربطت الحداثة والطليعة بالمنظومة العقلية للتحديث .

استنفاد الحركة الحداثية

فلأبدأ ، إذن ببعض الملاحظات الموجزة حول مسار وهجرات مصطلح « ما بعد الحداثة » . يرجع المصطلح فى النقد الأدبى إلى أواخر الخمسينيات حين استخدمه ايرفنج هاو Irving Howe وهارى ليفين Harry Levin للتأسىّ على تسطُّح الحركة الحداثية . كان هاو وليفين ينظران بحنين إلى الوراء إلى ما بدا فعلاً أنه ماضٍ أثْرى . وكان أول استخدام توكيدى للمصطلح « ما بعد الحداثة » فى الستينيات من جانب نقاد الأدب أمثال ليزلى فيدلر Leslie Fiedler وإيهاب حسن ، اللذين كانا يعتنقان آراء شديدة التباعد بصدد ما يعتبه أدب ما بعد حداثى

ولم يكتسب المصطلح تداولاً أوسع إلاّ خلال أوائل وأواسط السبعينيات ، وشمل العمارة أولاً ، ثم الرقص ، والمسرح ، والتصوير ، والسينما ، والموسيقى . وبينما كان الانقطاع ما بعد الحداثى مع الحداثة الكلاسيكية واضحاً بدرجة معقولة فى العمارة والفنون البصرية ، فقد كان من الأصعب تأكيد فكرة قطيعة ما بعد حداثية فى الأدب . وعند نقطة معينة فى أواخر السبعينيات ، هاجرت « ما بعد الحداثة » ، ليس دون حث أمريكى ، إلى أوروبا عن طريق باريس وفرنكفورت .

وتلقفتها كريستيفا Kristeva وليوتار Lyotard فى فرنسا ، وهابرماس Habermas فى المانيا . وفى نفس الوقت ، بدأ النقاد فى الولايات المتحدة مناقشة الجانب المشترك بين ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية الفرنسية فى تحويرها الأمريكى الخاص ، وذلك عادة على أساس مجرد الافتراض بأن الطليعة فى النظرية عليها بطريقة ما أن تكون مُشاكِلة للطليعة فى الأدب والفنون . وبينما كان الشك حول جدوى طليعة فنية يتصاعد خلال السبعينيات ،

لم يبد قط أن حيوية النظرية ، رغم أعدائها الكثيرين ، كانت موضع شك جدّى . وفى الحقيقة ، بدا للبعض كما لو أن الطاقات الثقافية التى كانت تغذّى حركات الستينيات الفنية قد أخذت تتدفق خلال السبعينيات فى جسد النظرية ، تاركة المشروع الفنى فى حالة يُرثى لها . ورغم أنه ليس لمثل هذه الملاحظة سوى قيمة انطباعية فى أحسن الحالات ، كما أنها ليست مُنصفة تماماً للفنون ، فإنه يبدو من المعقول القول بأنه ، مع منطق الانفجار - الكبير لما بعد الحداثة فى التوسع الذى لا رجعة

فيه ، اصبحت متاهة ما بعد الحداثي اكثر استعصاء على النفاذ منها . ومع حلول أوائل الثمانينيات ، اصبحت منظومة نزعة الحداثة / نزعة ما بعد الحداثة في الفنون ومنظومة الحداثة / ما بعد الحداثة في النظرية الاجتماعية احد اكثر المجالات (المتنازع) عليها في الحياة الثقافية للمجتمعات الغربية . والمجال مُتنازع عليه على وجه الدقة لأن موضوع الرهان اكبر بكثير من مجرد وجود أو عدم وجود أسلوب فني جديد ، وكذلك اكثر بكثير من مجرد الخط النظري « الصحيح » .

ولا يبدو الانقطاع مع الحداثة في اى مكان اكثر وضوحاً مما هو عليه في العمارة الأمريكية القريبة العهد . فلا شيء يمكن أن يكون اكثر بعداً عن حوائط الستائر الزجاجية الوظيفية لدى ميس فان دير روهه Mies van der Rohe من إيماءة الاستشهاد التاريخي العشوائي التي تسود في عديد من الواجهات ما بعد الحداثية . خذ ، مثلاً ، ناطحة سحاب إيه . تى آند تى AT&T لفيليب جونسون Philip Johnson ، والمنقسمة بصورة مناسبة إلى قسم أوسط كلاسيكي - جديد ، وأعمدة رومانية عند مستوى الشارع ، وقمة واجهة إغريقية مثلثة من طراز تشيبينديل Chippendale في اعلاه . وفي الحقيقة ، فإن حنيناً متزايداً لأشكال حياة متنوعة من الماضي يبدو انه يشكل تياراً تحتياً قوياً في ثقافة السبعينيات والثمانينيات . ومن الأمور المغرية أن نشيح عن هذه التوفيقية التاريخية ، التي لا توجد في العمارة فقط ، بل في الفنون ، وفي السينما ، وفي الأدب ، وفي الثقافة المُعمَّمة للسنوات الأخيرة ، أن نشيح عنها باعتبارها المعادل الثقافي للحنين المحافظ - الجديد للأيام الطيبة الخوالي وكعلامة واضحة على المكانة المتدهورة للإبداعية في الراسمالية المتأخرة . لكن هل هذا الحنين للماضي ، هذا البحث المسعور والجريء عادة عن تقاليد قابلة للاستخدام ، والانبهار المتزايد بالثقافات قبل الحديثة والبدائية - هل كل هذا يجد جذوره فقط في حاجة المؤسسات الثقافية الدائمة إلى الاستعراض والتكلّف ، وهكذا يتمشى تماماً مع الوضع القائم ؟ أم انه ربما يعبّر ايضاً عن نوع من عدم الرضى الأصيل والمشروع إزاء الحداثة وإزاء الإيمان غير القابل للنقاش بالتحديث الدائم للفن ؟ وإذا كانت الحالة هي هذه الأخيرة ، وأنا أعتقد أنها كذلك ، فكيف يمكن للبحث عن تقاليد بديلة ، سواء بازغة او مترسبة ، أن يتحول إلى بحث مثمر ثقافياً دون الخضوع لضغوط النزعة المحافظة التي ، بقبضة كُلاّبية ، تزعم ملكيتها لنفس مفهوم التقاليد ؟ وأنا لا اجادل هنا بأن كل تبدّيات الاستعادة ما بعد الحداثية للماضي يجب الترحيب بها لأنها تتآلف على نحو ما مع روح العصر Zeitgeist . كذلك لا اودّ أن يُساء فهمي على انني اجادل بأن رفض ما بعد الحداثة الشائع للجماليات الحداثية العليا وسأمها من أطروحات ماركس وفرويد ، بيكاسو وبريخت ، كافكا وجويس ، شونبرج وسترافنيسكي يمثلان على نحو ما علامتين على تقدم ثقافي هام . فحيث تكتفي ما بعد الحداثة بنبذ الحداثة ، فإنها تخضع لمطالب الجهاز الثقافي بأن تُكسِب نفسها مشروعية باعتبارها جديدة جذرياً ، كما انها تبعث التعصبات المتزمّتة التي واجهتها الحداثة في أيامها .

لكن حتى لو كانت الأطروحات الخاصة لما بعد الحداثة لا تبدو مُقنِعة - كما تتجسد ، مثلاً ، في مباني فيليب جونسون ، ومايكل جريفز Michael Graves ، وغيرهما - فهذا لا يعني أن استمرار التمسك بمجموعة أقدم من الأطروحات الحداثية سوف يضمن ظهور مبان أو اعمال فنية أكثر إقناعاً . والمحاولة المحافظة - الجديدة الأخيرة لإعادة إرساء نسخة مدجنة من الحداثة باعتبارها الصدق الوحيد الذي يستحق العناء لثقافة القرن العشرين - كما تتبدى مثلاً في معرض بيكمان Beckmann لعام ١٩٨٤ في برلين وفي المقالات العديدة في مجلة هيلتون كرامر Hilton Kramer ، المعيار الجديد New Griterion - هي استراتيجية تستهدف دفن الانتقادات السياسية والجمالية لأشكال معينة من الحداثة اكتسبت أرضاً منذ الستينيات . لكن مشكلة الحداثة ليست مجرد حقيقة أنها يمكن أن تستوعب في إطار ايديولوجية محافظة عن الفن . ففي نهاية المطاف ، حدث ذلك بالفعل مرة على نطاق واسع في الخمسينيات . اما المشكلة الأشمل التي نعترف بها اليوم ، فيما أعتقد ، فهي الارتباط الوثيق لأشكال متعددة من الحداثة في زمنها بالتركيبة العقلية للتحديث ، سواء في صيغته الراسمالية أو الشيوعية . وبالطبع ، لم تكن الحداثة قط ظاهرة مصمتة ، وقد ضمت كلاً من نشوة التحديث لدى النزعة المستقبلية ، والنزعة البنائية consyuctivism ، وكذلك العيانية الجديدة* New Sachlichkeit وبعضاً من أعنف انتقادات التحديث في الأشكال المتنوعة

الحديثة من « العداء الرومانسى للرأسمالية » . والمشكلة التى أتناولها فى هذ الفصل ليست هى ماذا كانت الحداثة فعلاً ، بل كيف جرى إداركها استرجاعياً ، ما القيم والمعرفة السائدة التى كانت تحملها ، وكيف عملت أيديولوجياً وثقافياً بعد الحرب العالمية الثانية . إن صورة معينة للحداثة هى التى أصبحت لب النزاع بالنسبة لما بعد الحداثيين ، ويجب إعادة بناء تلك الصورة إذا أردنا فهم علاقة ما بعد الحداثة الإشكالية بالتقاليد الحداثية وزعمها بأنها مختلفة .

تعطينا العمارة أكثر الأمثلة الملموسة للموضوعات موضوع الرهان . فاليوتوبيا الحداثية المتجسّدة فى برامج بناء مدرسة الباوهاوس Bauhaus ، وميس Mies ، وجروبيوس Gropius ، ولوكوربوزيه Le Corbusier ، كانت جزءاً من محاولة بطولية بعد الحرب العظمى والثورة الروسية لإعادة بناء أوروبا المحطمة على صورة الجديد ولجعل البناء جزءًا حيويًا من إعادة التجديد المتخيَّلة للمجتمع . كان تنويراً جديداً يتطلب تصميماً عقلانياً لمجتمع عقلانى ، لكن العقلانية الجديدة كانت مثقلة بحماس طوباوى جعلها فى النهاية تجنح من جديد مرتدة إلى الأسطورة أسطورة التحديث . وكان الإنكار الذى لا يلين للماضى عنصراً جوهرياً فى الحركة الحداثية بقدر ما كانت دعوتها للتحديث من خلال التوحيد القياسى والعقلنة . ومن المعروف جيداً كيف تحطمت سفينة اليوتوبيا الحداثية على صخرة تناقضاتها الداخلية الخاصة ، والأهم من ذلك ، على صخرة السياسة والتاريخ . فقد أُجبر جروبيوس ، وميس ، وغيرهما على الذهاب إلى المنفى ؛ وأخذ مكانهم ألبرت سبير Albert Speer فى ألمانيا . وبعد عام ١٩٤٥ ، كانت العمارة الحداثية مجرَّدة لدرجة كبيرة من رؤيتها الاجتماعية وصارت باطراد عمارة سلطة وتمثيل representation . وبدل أن تقف مشروعات الإسكان الحداثية كرُسُل ووعود للحياة الجديدة ، أصبحت رموزاً للاستلاب ونزع الإنسانية ، وهو مصير شارك فيه خط التجميع ، ذلك الوسيط الآخر للجديد والذى نال الترحيب بحماس جياش فى العشرينيات من جانب اللينينيين والفورديين على السواء .

إن تشارلز جينكس Charles Jencks ، أحد أشهر المؤرخين الشعبيين لاحتضار الحركة الحديثة والمتحدث باسم عمارة ما بعد حداثية ، يرجع بتاريخ الوفاة الرمزية للعمارة الحديثة إلى ١٥ يوليو عام ١٩٧٢ ، فى الساعة ٣ و٣٢ دقيقة بعد الظهر . ففى ذلك الوقت ، نسفت بالديناميت عدة وحدات ذات جوانب مسطحة من إسكان برويت – إيجو Pruitt-Igoe فى سانت لويس (بناها مينورو ياماسكى Mi-naru Yaamaski فى الخمسينيات) . وعُرض الانهيار بشكل درامى فى أخبار المساء . إن الآلة الحديثة للحياة ، كما سماها لوكوربوزييه مع النشوة التكنولوجية المميزة للعشرينيات ، قد أصبحت غير قابلة للحياة فيها ، كما بدا أن التجربة الحداثية عتيقة . ويتجشم جينكس العناء لكى يميّز الرؤية الأصلية للحركة الحديثة عن الخطايا التى ارتكبت باسمها فيما بعد . لكنه ، فى الميزان ، يتفق مع أولئك الذين جادلوا ، منذ الستينيات ، ضد اعتماد الحداثة الخفى على استعارة الآلة ونموذج الإنتاج ، وضد أخذها للمصنع بوصفه النموذج الأولى لكل المبانى . وقد أصبح شائعاً فى الدوائر ما بعد الحداثية تفضيل إعادة إدخال أبعاد رمزية متعددة المعانى فى العمارة ، ومزج الشفرات ، وتملك الرطانات المحلية والتقاليد الإقليمية . وهكذا يوحى جينكس بأن المعماريين قد سلكوا طريقين فى نفس الوقت ، « صوب الشفرات التقليدية بطيئة التغير والمعانى العرقية الخاصة للجوار ، وصوب الشفرات سريعة التغير للموضة المعمارية والاحتراف » . ذلك الفصام ، فيما يعتقد جينكس مميِّز للحظة ما بعد الحداثية فى العمارة ؛ ويحق للمرء أن يتساءل عما إذا لم يكن ينطبق على الثقافة المعاصرة برمتها ، تلك الثقافة التى يبدو بشكل متزايد انها تفضّل ما أسماه بلوخ Bloch باسم (اللاتزامنات) . Ungleichzeitigkeien ، بدل أن تفضّل فقط ما وصفه أدورنو Adrno ، منظّر الحداثة بامتياز ، بأنه der fort-geschrittenste Materialstand

Kunst (الحالة الأكثر تقدماً للمادة الفنية) . وسوف تظلُّ موضع سجال مسألة أين يكون ذلك الفصام ما بعد الحداثى توتراً خلاقاً تنتج عنه مبانٍ طموحة وناجحة ، وأين ، على العكس ، يجنح إلى اختلاط غير متماسك وتعسفى للأساليب . كذلك لا يجب أن ننسى أن خلط الشفرات ، وتملّك التقاليد الإقليمية ، واستخدام الأبعاد الرمزية خلاف الآلة لم تكن قط مجهولة تماماً بالنسبة لمعماريّى الأسلوب الدولى . بطريقة تنطوى على مفارقة ، كان على جينكس ، لكى يصل إلى ما بعد حداثته ، أن يبالغ فى نفس نظرة العمارة الحداثية التى يهاجمها هو بإصرار .

واحد اكثر الوثائق إيحاء بصدد قطيعة ما بعد الحداثة مع الدوجما الحداثية كتاب اشترك فى تأليفه روبرت فنتورى Robert Venteri ، ودنيس سكوت - براون Denis Scott-Broun ، وستيفن ايزنور Steven Izenour بعنوان **التعلم من لاس فيجاس** Lerning from Las Vegas . واليوم عند قراءة هذا الكتاب والكتابات المبكرة لفنتورى منذ الستينيات ، يدهش المرء قرب استراتيجيات وحلول فنتورى من حساسية البوب pop لتلك الأعوام . فمرّة تلو أخرى يستخدم المؤلفون قطيعة فن البوب مع المعيار المتقشف للتصوير الحداثى الأعلى وتزاوج البوب غير النقدى مع الرطانة التجارية للثقافة الاستهلاكية كإلهام لعملهم . فما كان يمثله شارع ماديسون أفينيو Madison Avenue بالنسبة لآندى وارهول ، وماكانت تمثله الحكايات بالصور وحكايات الغرب الأمريكى بالنسبة لليزلى فيدلر ، كان يمثله المنظر العام لـلاس فيجاس بالنسبة لفنتورى وجماعته . وبلاغة **التعلم من لاس فيجاس** تقوم على أساس تمجيد قصاصة الإعلان والفن الهابط بلا رحمة لثقافة الكازينو . إنه ، بتعبير كينيث فرامبتون Kwnneth Frampton الساخر ، يقدم قراءة للاس فيجاس باعتبارها « انفجاراً أصيلاً للفانتازيا الشعبية » . واظن أنه سيكون من المجّانى أن نسخر اليوم من تلك التصورات الغريبة للشعبوية الثقافية .

فبينما نجد أن ثمة شيئا واضح العبثية فى تلك الأطروحات ، يجب علينا الاعتراف بالقوة التى استجمعتها لكى تنسف الدوجمات المتشيئة للحداثة ولكى تعيد طرح مجموعة من المسائل حجبها عن الأنظار بدرجة كبيرة إنجيل الحداثة لسنوات الأربعينيات والخمسينيات : مسائل التزيين والاستعارة فى العمارة ، والتشخيص والواقعية فى التصوير ، والقصة والتمثيل فى الأدب ، والجسد فى الموسيقى والمسرح . إن البوب بأوسع معانيه هو السياق الذى تشكلت فيه للمرة الأولى فكرة عن ما بعد الحداثى ، ومنذ البداية حتى اليوم ، فإن أكثر الاتجاهات دلالة ضمن ما بعد الحداثة ، قد تحدّت عداء الحداثة الذى لا يلين للثقافة المُعمَّمَة .

ما بعد الحداثة فى الستينيات : طليعة أمريكية ؟

سأقترح الآن تفرقة تاريخية بين ما بعد حداثة الستينيات وما بعد حداثة السبعينيات وأوائل الثمانينيات . وسوف تكون حجتى تقريباً هى التالية : رفضت ما بعد حداثة الستينيات والسبعينيات أو انتقدت طبعة معينة من الحداثة . ضد الحداثة العليا المُشَفَّرَة للعقود السابقة ، حاولت ما بعد حداثة الستينيات إعادة تنشيط ميراث الطبيعة الأوربية وإعطاءه شكلاً أمريكياً عبر ما يمكن أن يسميه المرء اختزالاً باسم محور دوشامب - كيج وارهول Duchamp-Cage-Warhol .

وبحلول السبعينيات ، كانت ما بعد الحداثة الطليعية تلك لأعوام الستينيات قد استنفدت إمكاناتها بدورها ، رغم أن بعض تبّدياتها قد استمرت خلال العقد الجديد . والجديد فى السبعينيات كان ، من جهة ، ظهور ثقافة توفيقية eclecticism ، ما بعد حداثة توكيدية إلى حد كبير تخلت عن أى ادعاء بالنقد ، أو التجاوز ، أو النفى ؛ ومن جهة أخرى ، ظهور ما بعد حداثة بديلة أعيد فيها تعريف المقاومة ، والنقد ، ونفى الوضع القائم بتعبيرات غير - حداثية وغير - طليعية ، تناسب التطورات السياسية فى الثقافة المعاصرة على نحو أكثر فعالية من نظريات الحداثة القديمة . ولأسهب فى ذلك

ماذا كانت تداعيات مصطلح « ما بعد الحداثة » فى الستينيات ؟ منذ منتصف الخمسينيات على وجه التقريب ، شهد الأدب والفنون تمرّد جيل جديد من الفنانين من أمثال راوشينربج Rauchenberg ، وجاسبر جونز Jasper Johns ، وكيرواك Kerouac ، وجينسبرج Ginsberg ، والبيتس Beats ، وبوروز Burroughs وبارتيلم Barthelme ضد سيادة التعبيرية التجريدية ، والموسيقى المتسلسلة ، والحداثة الأدبية الكلاسيكية . وسرعان ما انضم إلى تمرّد الفنانين نقاد من أمثال سوزان سونتاج Susan Sontag ، وليزلى فيدلر Leslie Fiedler ، وإيهاب حسن Ihab Hassan ، كانوا جميعاً ، بحماس ، لكن بطرق شديدة الاختلاف ولدرجة مختلفة ، يجادلون لصالح ما بعد الحداثى . فقد دافعت سونتاج عن فن الكامب Camp وعن حساسية جديدة ، ولهج فيدلر بالثناء على الأدب الشعبى وتنوير الأعضاء التناسلية ، بينما دافع حسن - أقربهم إلى المحدثين - عن أدب الصمت ، محاولاً التوسط بين « تقاليد الجديد » والتطورات الأدبية بعد الحرب . بحلول ذلك الوقت ، كانت الحداثة طبعاً قد تأسست بأمان باعتبارها المعيار فى الأكاديمية ، والمتاحف ، وشبكة قاعات العرض . فى هذا المعيار لمدرسة نيويورك للتعبيرية

التجريدية كانت تتمثل خلاصة ذلك المسار الطويل لما هو حديث والذى كان قد بدأ فى باريس فى خمسينيات وستينيات القرن التاسع عشر أدّى حتماً إلى نيويورك – الانتصار الأمريكى فى الثقافة فى أعقاب الانتصار فى ميادين المعارك فى الحرب العالمية الثانية . مع حلول الستينيات كان الفنانون والنقاد على السواء يشتركون فى الإحساس بوضع جديد من الناحية الأساسية .

كان يجرى الإحساس بالقطيعة ما بعد الحداثية المفترضة مع الماضى بوصفها خسارة : بدا ادعاء الفن والأدب للصدق والقيمة الإنسانية وكأنه قد استُنفد ، وبدا أن الإيمان بالقوة التأسيسية للخيال الحديث هو مجرد وهم آخر . أو كان يجرى الإحساس بها على أنها تجاوز باتجاه تحرر نهائى للغريزة والوعى ، إلى القرية العالمية لمذهب ماكلوهان ، عدن الجديدة للانحراف المتعدد الأشكال ، الفردوس الآن ، كما أعلن المسرح الحىّ على خشبة المسرح .

من هنا ، حدّد نقّاد مابعد الحداثة من أمثال جيرالد جراف Gerald Graff ، عن حق ، نوعين من الثقافة ما بعد الحداثية فى الستينيات : النوع اليائس المبشّر بنهاية العالم والنوع الحالم الاحتفائى، وكلاهما ، كما يزعم جراف ، كانا موجودين بالفعل فى إطار الحداثة . وبينما نجد أن هذا صحيح بالتأكيد ، فإنه يخفق فى رؤية نقطة هامة . فلم يكن حنق ما بعد الحداثيين موجهاً ضد الحداثة فى ذاتها ، بل بالأحرى ضد صورة متقشفة معيّنة من « الحداثة العليا » ، كما قدمها النقاد الجدد New Critics وغيرهم من حرّاس الثقافة الحداثية . هذه النظرة التى تتجنب الثنائية الزائفة فى اختيار إمّا الاتصال أو الانقطاع ، يؤيّدها مقال استرجاعى كتبه جون بارث . ففى مقال عام ١٩٨٠ فى ذى أتلانتيك The Atlantic ، بعنوان « أدب الامتلاء » The Literature of Retenishment ينتقد بارث ماقاله هو عام ١٩٦٨ بعنوان « أدب الاستنفاد » The Literature of Exhaution ، الذى بدا فى حينه أنه يقدم تلخيصاً دقيقاً للنوع المبشّر بنهاية العالم . الآن يشير بارث إلى أن موضوع مقاله الأول « كان (الاستنفاد) الفعلى ليس للغة أو الأدب بل لجماليات الحداثة العليا » . ويمضى ليصف عمل بيكيت Beckett قصص ونصوص مقابل لا شىء Stories and Texts for nothing وعمل نابوكوف Nabokov النار الشاحبة Pale Fire بأنهما أعجوبتان حداثيتان متأخرتان ،

متميزتان عن كتّاب ما بعد حداثيين من أمثال إيطالو كالفينو Italo Calvino وجابرييل ماركث Gabriel Marquez.

وعلى الناحية الأخرى ، يكتفى نقاد الثقافة ، مثل دانييل بل Daniel Bell ، بالزعم بأن ما بعد حداثة الستينيات كانت « التتويج المنطقى للمقاصد الحداثية » ، وهو رأى يعيد ، بكلمات أخرى ، تكرار ملاحظة ليونيل تريللنج Lionel Trilling اليائسة والقائلة بأن متظاهرى الستينيات كانوا يمارسون الحداثة فى الشوارع . لكن ملاحظتى هنا هى بالضبط أن الحداثة العليا لم تجد من المناسب قط أن تكون فى الشوارع فى المحل الأول ، أن دورها الأسبق المناوىء على نحو لا يمكن إنكاره قد حلت محله فى الستينيات ثقافة مختلفة تماماً للمواجهة فى الشوارع وفى الأعمال الفنية ، وأن ثقافة المواجهة هذه غيّرت التصورات الايديولوجية الموروثة عن الأسلوب ، والشكل ، والإبداعية ، والاستقلال الفنى ، والخيال ، التى كانت الحداثة قد خضعت لها فى ذلك الحين . رأى النقاد أمثال بل وجراف تمرد أواخر الخمسينيات والستينيات على أنه استمرار للنوع العدمى والفوضوى الأسبق للحداثة ؛ وبدل أن يروا فيه تمرداً ما بعد حداثيا ضد الحداثة الكلاسيكية ، فسروه على أنه انتشار للدوافع الحداثية فى الحياة اليومية . وبمعنى من المعانى كانوا على صواب تماماً ، سوى أن « نجاح » الحداثة هذا قد بدّل بشكل أساسى الشروط التى يجب بها إدراك الثقافة الحداثية . مرة أخرى ، فإن حجتى هنا هى أن تمرد الستينيات لم يكن قط رفضاً للحداثة فى ذاتها ، بل تمرداً ضد تلك الطبعة من الحداثة التى تم تدجينها فى الخمسينيات ، لكنها أصبحت جزءًا من الاجماع الليبرالى – المحافظ لذلك الوقت ، وتحولت حتى إلى سلاح دعائى فى الترسانة الثقافية – السياسية لمناهضة الشيوعية فى الحرب الباردة . فالحداثة التى تمرد ضدها الفنانون لم يعد الناس يحسون أنها ثقافة مناوئة . فلم تعد تعارض طبقة مسيطرة ورؤيتها للعالم ، ولا حافظت على نقائها البرنامجى من أن تلوثه صناعة الثقافة . وبعبارة أخرى ، انبثق التمرد بالضبط من نجاح الحداثة ، من حقيقة أن الحداثة فى الولايات المتحدة ، مثلما فى ألمانيا الغربية وفرنسا ، فى هذا الصدد ، قد انحرفت لتصبح شكلاً من الثقافة التوكيدية .

وسوف أمضى لأجادل بأن النظرة الشاملة التى ترى فى الستينيات جزءاً من الحركة الحديثة الممتدة من مانيه Manet وبودلير Boudelaire إذا لم

يكن من الرومانسية ، إلى الوقت الحاضر ليست بقادرة على تفسير الطابع الأمريكى تحديداً لما بعد الحداثة . ففى النهاية ، اكتسب المصطلح تداعياته التأكيدية فى الولايات المتحدة ، وليس فى أوربا . ويمكننى حتى أن أزعم أنه ما كان يمكن له أن يُخترع فى أوربا . فى ذلك الحين . فلعددٍ من الأسباب ، لم يكن ليكون له أى معنى هناك . فألمانيا الغربية كانت لا تزال مشغولة بإعادة اكتشاف حداثييها الذين أحرقوا وحُظروا خلال الرايخ الثالث . وإذا كان قد حدث شىء ، فإن الستينيات فى ألمانيا الغربية قد أنتجت تحولاً كبيراً فى التقييم والاهتمام من مجموعة من المحدثين إلى مجموعة أخرى : من بن Benn ، وكافكا Kafka ، وتوماس مان Thomas Mann إلى بريخت Brecht ،

والتعبيريين اليساريين ، والكتّاب السياسيين لأعوام العشرينيات ، من هايدجر Heidegger وياسبرز Jaspers إلى أدورنو Adorno وبنيامين Benjamin ، من شونبرج Schonberg وفيبرن Webern إلى آيزلر Eisler ، من كيرشنر Kirchner وبيكمان Beckmann إلى جروس Grosz وهارفيلد Heartfield . كان بحثاً عن تقاليد ثقافية بديلة ضمن إطار الحداثة وبكونه كذلك ، كان موجهاً ضد سياسة طبعةٍ من الحداثة نُزع عنها الطابع السياسى وأصبحت تقدّم مشروعية ثقافية لإحياء أديناور كان هذا الإحياء فى مسيس الحاجة إليها . خلال الخمسينيات ، كانت أساطير « العشرينيات الذهبية » ، و« الثورة المحافظة » ، والقلق Angst الوجودى الشامل ، تساعد جميعها على حجب وإخفاء حقائق الماضى الفاشى . من أعماق الهمجية وحطام مدنها ، كانت ألمانيا الغربية تحاول استخلاص حداثة متحضرة والعثور على هوية ثقافية تتناغم مع الحداثة العالمية وتجعل الآخرين ينسون ماضى ألمانيا كسفاح ومنبوذ العالم الحديث . فى هذا السياق ، فإنه لا تنويعات الحداثة لأعوام الخمسينيات ولا نضال الستينيات من أجل تقاليد ثقافية ديمقراطية واشتراكية بديلة كان يمكن أن تُفسّر على أنها **ما بعد حداثية** . ونفس تصور ما بعد الحداثة لم يظهر فى ألمانيا إلا منذ أواخر السبعينيات ، ولم يكن حينئذ مرتبطاً بثقافة الستينيات ، بل مرتبطاً على نحو ضيّق بالتطورات المعمارية الأخيرة ، وربما على نحو أكثر أهمية ، فى سياق الحركات الاجتماعية الجديدة ونقدها الجذرى للحداثة .

وفى فرنسا أيضاً ، شهدت الستينيات عودة إلى الحداثة وليس خطوة أبعد منها ، لكن لأسباب مختلفة عنها فى ألمانيا ، سأناقش بعضها فى القسم اللاحق عن ما بعد البنيوية . وفى سياق الحياة الثقافية الفرنسية ، لم يكن مصطلح « ما بعد الحداثة » موجوداً ببساطة خلال الستينيات ، وحتى اليوم لا يبدو أنه يتضمن قطيعة كبرى مع الحداثة ، مثلما يفعل فى الولايات المتحدة .

وأود الآن أن أضع تخطيطاً أولياً لأربع خصائص رئيسية للمرحلة المبكرة من ما بعد الحداثة تشير جميعها إلى اتصال ما بعد الحداثة مع التقاليد العالمية لما هو حديث ، نعم ، لكنها – وهذه هى النقطة التى أقصدها – تؤسس كذلك ما بعد الحداثة الأمريكية كحركة قائمة بذاتها Sui generis .

أولاً ، تميزت ما بعد حداثة الستينيات بخيال زمنى Temporal أظهر حسّاً قوياً بالمستقبل وبالآفاق الجديدة ، بالقطيعة والانقطاع ، بالأزمة وصراع الأجيال ، خيال يذكّرنا بحركات الطليعة السابقة فى القارة [الأوربية – م] مثل الدادا والسوريالية وليس بالحداثة العليا . هكذا فإن إعادة إحياء مارسيل دوشامب كأب روحى لما بعد حداثة الستينيات ليست مصادفة تاريخية . ورغم ذلك فإن المنظومة التاريخية التى استنفدت فيها ما بعد حداثة الستينيات قواها (من خليج الخنازير وحركة الحقوق المدنية إلى التمردات الجامعية ، والحركة المناهضة للحرب ، والثقافة – المضادة) تجعل هذه الطليعة أمريكية تحديداً ، حتى حين لم يكن قاموسها من الأشكال والتقنيات الجمالية جديداً على نحو جذرى .

ثانياً ، كانت المرحلة المبكرة لما بعد الحداثة تتضمن هجوماً محطماً للأوثان على ما حاول بيتر بورجر Petre Burger التقاطه نظرياً على أنه « فن المؤسسة » . وبهذا المصطلح يشير بورجر أولاً وقبل كل شىء إلى الطرق التى يتم بها إدراك وتعريف دور الفن فى المجتمع ، وثانياً ، إلى الطرق التى يتم بها إنتاج الفن ، وتسويقه ، وتوزيعه ، واستهلاكه . وفى كتابه **نظرية الطليعة** Theory of the Avantgarde جادل بورجر بأن الهدف الرئيسى للطليعة الأوربية التاريخية (الدادا ، والسوريالية المبكرة ، والطليعة الروسية لما بعد الثورة) كان تدمير ، ومهاجمة ، وتحويل فن المؤسسة البورجوازى وإيديولوجيته فى الاستقلال وليس مجرد تغيير أنماط التمثيل الفنى والأدبى .

وتمضى مقاربة بورجر لمسألة الفن بوصفه مؤسسة فى المجتمع البورجوازى إلى مدى بعيد باتجاه اقتراح تمييزات مفيدة بين الحداثة والطليعة ، وهى تمييزات يمكنها بدورها أن تساعدنا على تحديد مكان الطليعة الأمريكية لأعوام الستينيات . فى عرض بورجر كانت الطليعة الأوربية أساساً هجوماً على رفعة الفن الرفيع وعلى انفصال الفن عن الحياة اليومية كما تطوّر فى النزعة الجمالية للقرن التاسع عشر وإنكارها للواقعية . ويجادل بورجر بأن الطليعة حاولت إعادة تكامل الفن مع الحياة أو ، إذا استخدمنا صيغته الهيجلية - الماركسية ، حاولت إدماج to sublate الفن فى الحياة ، وهو يرى محاولة إعادة التكامل هذه عن صواب فيما أظن ، باعتبارها قطيعة كبرى مع التقاليد الجمالية النزعة لأواخر القرن التاسع عشر . وقيمة عرض بورجر بالنسبة للسجالات الأمريكية المعاصرة تكمن فى أنه يتيح لنا التمييز بين مراحل مختلفة ومشروعات مختلفة ضمن مسار ما هو حديث . وفى الحقيقة ، لم يعد من الممكن الحفاظ على التسوية المألوفة بين الطليعة والحداثة . فعلى عكس قصد الطليعة إلى دمج الفن والحياة ، ظلت الحداثة دوماً مرتبطة بالتصور الأكثر تقليدية للعمل الفنى المستقل ، ببناء الشكل والمعنى (مهما كان هذا المعنى إغرابياً أو ملتبساً ، أو مُزاحاً ، أو لا يقبل التحديد) ، وبالوضع التخصصى للجمالى . والنقطة الهامة سياسياً فى عرض بورجر بالنسبة لمناقشتى حول الستينيات هى هذه : إن هجوم الطليعة التاريخية المحطم للأوثان على المؤسسات الثقافية وعلى أنماط التمثيل التقليدية كان يفترض سلفاً مجتمعاً يلعب فيه الفن الرفيع دوراً أساسياً فى إضفاء المشروعية على الهيمنة ، أو ، إذا وضعنا ذلك فى ألفاظ أكثر حيادية ، لدعم مؤسسة ثقافية ومزاعمها فى امتلاك المعرفة الجمالية . وكان إنجاز الطليعة التاريخية أنها نسفت ونزعت الأوهام عن خطاب الفن الرفيع الذى يضفى المشروعية فى المجتمع الأوربى . ومن جهة أخرى ، فإن مختلف اتجاهات الحداثة لهذا القرن لم تحافظ على ، ولم تستعد طبعات من الثقافة الرفيعة ، وهى مهمّة سهّلها بالتأكيد إخفاق الطليعة التاريخية النهائى والذى ربما كان لا مناص منه فى إعادة تكامل الفن مع الحياة . إلاّ أننى سأشير إلى أن هذه الراديكالية المحدَّدة للطليعة ، والموجهة ضد إضفاء الطابع المؤسسى على الفن الرفيع بوصفه خطاباً للهيمنة وآلة للمغنى ، هذه الراديكالية هى التى زكّت نفسها كمصدر للطاقة والإلهام لما بعد الحداثيين الأمريكيين لأعوام الستينيات . فربما للمرة الأولى فى الثقافة الأمريكية كان ثمة معنى سياسى كتمرد طليعى ضد تقاليد للفن الرفيع وما كان يجرى إدراكه على أنه دورها المهيمن . كان الفن الرفيع قد أصبح فى الحقيقة مصطبغاً بالطابع المؤسسى فى المتحف وقاعة العرض ، والحفل الموسيقى ، والتسجيل ، وثقافة كتب الجيب لأعوام الخمسينيات ، وجميعها مزدهرة . والحداثة نفسها دخلت إلى التيار الرئيسى عن طريق الاستنساخ بالجملة وصناعة الثقافة . وخلال عهد كنيدى ، بدأت الثقافة الرفيعة حتى فى تولى وظائف التمثيل السياسى مع حضور روبرت فروست Robert Frost وبابلو كاسالس Bablo Casals ، مالرو Malraux وسترافينسكى Stravinsky إلى البيت الأبيض . والمفارقة فى هذا كله هى أنه فى أول مرة يكون فيها لدى الولايات المتحدة شىء يشبه « فن المؤسسة » بالمعنى التوكيدى الأوربى ، كان هذا الفن هو الحداثة نفسها ، نوع الفن الذى كان هدفه دائماً هو مقاومة اكتساب الطابع المؤسسى . فى شكل مسرحيات الحدث happenings ، ولكنة البوب ، وفن المخدرات psychedelic art ، والروك الحمضى acid rock ، ومسرح الشارع والمسرح البديل ، كانت ما بعد حداثة الستينيات تتلمس طريقها لتعيد التقاط الروح المناوئة التى غذّت الفن الحديث فى مراحله المبكرة ، لكن التى بدا أنه لم يعد قادراً على الحفاظ عليها . وبالطبع ، فإن « نجاح » طليعة البوب ، التى انبثقت هى نفسها كاملة التفتح من الإعلان بالدرجة الأولى ، جعلها مُربحة على الفور وبذلك شفطها داخل صناعة ثقافة أكثر تطوراً من تلك التى كان على الطليعة الأوربية الأسبق أن تتنازع معها . لكن رغم ذلك الاصطفاء cooption من خلال الاصطباغ بالطابع السلعى فإن طليعة البوب احتفظت بحدٍ قاطع معين ملاصق لثقافة المواجهة فى الستينيات . ومهما كان الهجوم مخدوعاً بشأن فعاليته المحتملة ، فإن الهجوم على فن المؤسسة كان دائماً كذلك هجوماً على المؤسسات الاجتماعية المهيمنة ، والمعارك الصاخبة فى الستينيات حول ما إذا كان البوب فناً مشروعاً أم لا تثبت هذه النقطة .

ثالثاً : شارك كثير من المدافعين الأوائل عن ما بعد الحداثة فى التفاؤل التكنولوجى الذى تبنته شرائح من طليعة العشرينيات وما كانت تمثله الفوتوغرافيا والسينما بالنسبة لفرتوف Vertov وتريتيا كوف Tretyakov ، وبريخت Brecht ، وهارتفيلد Heartfield ، وبنيامين Benjamin فى تلك الفترة ، أصبح يمثله التليفزيون ،

والفيديو ، والكومبيوتر بالنسبة لأنبياء الجماليات التكنولوجية فى الستينيات . أخرويات ماكلوهان السيبرنطيقية والتكنوقراطية وامتداد حسن لـ « التكنولوجيا مطلقة العنان » و« التبعثر بلا حدود بواسطة وسائل الإعلام » ، و« الكومبيوتر بوصفه وعياً بديلاً » - ارتبطت جميعها بسهولة بالرؤى المنتشية لمجتمع ما بعد صناعى . وحتى إذا قارننا ذلك بالتفاؤل التكنولوجى المماثل فى تدفقه لدى العشرينيات ، فمن المدهش أن نرى استرجاعياً كيف احتضن المحافظون ، والليبراليون ، واليساريون على السواء فى الستينيات تكنولوجيا وسائل الإعلام والنموذج السيبرنطيقى بطريقة لانقدية.

ويقودنى الحماس لوسائل الإعلام الجديدة إلى الاتجاه الرابع ضمن ما بعد الحداثة المبكرة . فقط ظهرت محاولة نشطة ، لكنها كذلك لا نقدية إلى حد كبير ، لإعطاء قيمة للثقافة الشعبية كتحدٍ لمعيار الفن الرفيع ، حداثياً كان أم تقليدياً . هذا الاتجاه « الشعبوى » لأعوام الستينيات ، باحتفائه بموسيقى الروك آندرول والموسيقى الفولكلورية ، بخيال الحياة اليومية وبالأشكال المتعددة للأدب الشعبى ، اكتسب الكثير من طاقته فى سياق الثقافة - المضادة وبتخل شبه كامل عن تقليد أمريكى أسبق يقضى بنقد الثقافة المعممة الحديثة .وقد كان لسعادة ليزلى فيدلر بسابقة « ما بعد » فى مقاله « المتحوِّلون الجدد » The New Mutants ، كان لها تأثير منعش فى حينها . فقد كان ما بعد الحداثى منطوياً على وعد بعالم « ما بعد - أبيض » ، « ما بعد - نكورى » ، « ما بعد - إنسانى » ، « ما بعد بيوريتانى » ، ومن السهل أن نرى كيف أن كل نعوت فيدلر تُصوَّب إلى الدوجما الحداثية وإلى تصور المؤسسة الثقافية لمغزى كل الحضارة الغربية . وفعلت جماليات الكامب Camp لدى سوزان سونتاج نفس الشيء تقريباً . ورغم أنها كانت أقل شعبوية ، فقد كانت مماثلة فى عدائها للحداثة العليا . وثمة تناقض غريب فى هذا كله . فشعبوية فيدلر تُردِّد بالضبط علاقة المناوأة تلك بين الفن الرفيع والثقافة الشعبية والتى ، فى تقارير كليمنت جرينبرج Clement Greenberg وتيودور أدورنو Theodore. W. Adorno ، كانت أحد أعمدة الدوجما الحداثية التى شرع فيدلر فى هدمها . إلاّ أن فيدلر يتخذ موقعه على الضفة الأخرى ، فى مواجهة جرينبرج وأدورنو ، كما هى الحال ، بإضفائه القيمة على ما هو شعبى وتوجيهه الضربات لـ « النخبوية » .

إلاّ أن دعوة فيدلر لعبور وردم الهوّة بين الفن الرفيع والثقافة المعمَّمة وكذلك نقده السياسى الضمنى لما أصبح يعرف فيما بعد بأنه « المركزية الأوربية » و« مركزية الكلمة » Logocentrism يمكن أن تفيد كعلامة هامة على التطورات التالية ضمن ما بعد الحداثة . والعلاقة الإبداعية الجديدة بين الفن الرفيع وبين أشكال معينة من الثقافة المعممة تُعدُّ ، فى رأيى ، حقاً إحدى العلامات الرئيسية للاختلاف بين الحداثة العليا وبين الفن والأدب الذى تلاها فى السبعينيات والثمانينيات فى كلٍ من أوربا والولايات المتحدة . وعلى وجه الدقة ، فإن إثبات الذات الذى أظهرته مؤخراً ثقافات جماعات الأقلية وبروزها فى الوعى العام هو ما نسف الاعتقاد الحداثى بأن الثقافة الرفيعة والهابطة يجب الفصل بينهما تصنيفياً ، فذلك الفصل الصارم لا يعنى الكثير ببساطة ضمن نطاق ثقافة أقلية معينة وُجدت دائماً فى الخارج فى ظل الثقافة الرفيعة السائدة .

وختاماً ، أقول أنه من منظور أمريكى كان لما بعد حداثة الستينيات بعض سمات حركة طليعة أصيلة ، حتى ولو كان الوضع السياسى العام لأمريكا الستينيات لا يقبل المقارنة بأى حال بوضع برلين أو موسكو فى أوائل العشرينيات حين تمت صياغة التحالف الهش والقصير الأمد بين النزعة الطليعية والسياسة الطليعية . فبسبب عدد من الأسباب التاريخية ، لم تكن روح الطليعة الفنية بوصفها تحطيماً للأوثان ، بوصفها تأملاً متمعناً فى الوضع الانطولوجى للفن فى المجتمع الحديث ، بوصفها محاولة لصياغة حياة أخرى ، لم تكن بعد قد استنفدت ثقافياً فى الولايات المتحدة فى الستينيات كما كانت فى أوربا فى نفس الوقت ، ومن ثم ، من منظور أوربى ، بدا الأمر كله بمثابة لعبة النهاية للطليعة التاريخية أكثر من كونه تجاوزاً إلى آفاق جديدة كما كانت تزعم عن نفسها . والنقطة التى أود التأكيد عليها هنا هى أن ما بعد الحداثة الأمريكية لأعوام الستينيات كانت كلا الأمرين : طليعة أمريكية ولعبة النهاية للطليعية الدولية . وسأمضى لأجادل بأن من المهم حقاً بالنسبة للمؤرخ الثقافى أن يحلّل تلك اللا - تزامنات Ungleichzeitig ضمن إطار الحداثة وأن يربطها بنفس المنظومات Constellations والسياقات المحدّدة للثقافات والتواريخ القومية والإقليمية . والرأى القائل بأن ثقافة الحداثة جوانيه internalist أساساً - بحدّها القاطع الذى يتحرك فى المكان والزمان من

باريس فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين إلى موسكو وبرلين فى العشرينيات ثم إلى نيويورك فى الأربعينيات - هو رأى مرتبط بغائية teleolgy للفن الحديث نصّها الثانوى غير المنطوق هو ايديولوجيا التحديث . وهذه الغائية وايديولوجيا التحديث على وجه الدقة هى ما أصبحت إشكالية باطراد فى عصرنا ما بعد الحداثى ، ربما لم تكن إشكالية لدرجة كبيرة فى قدراتها الوصفية المتصلة بالأحداث الماضية ، لكنها إشكالية بالتأكيد فى مزاعمها المعيارية .

ما بعد الحداثة فى السبعينيات والثمانينيات

بمعنى معين ، يمكننى الجدال بأن ما رسمت خريطته حتى الآن هو فى الحقيقة ما قبل تاريخ ما بعد الحداثى . ففى نهاية المطاف ، لم يكتسب مصطلح « ما بعد الحداثة » تداولاً واسعاً إلاّ فى السبعينيات ، بينما كان جزء كبير من اللغة المستخدمة لوصف فن ، وعمارة ، وأدب الستينيات مازال مشتقاً - وهذا أمر معقول - من بلاغة النزعة الطليعية ومما سميته « ايديولوجيا التحديث » . أما التطورات الثقافية لأعوام السبعينيات ، فإنها مختلفة بما يكفى لأن نعطيها وصفاً منفصلاً . وفى الحقيقة ، فإن أحد الاختلافات الرئيسية يبدو أنه يتمثل فى أن بلاغة الطليعية قد خبت بسرعة فى السبعينيات بحيث أن المرء ربما استطاع الآن فقط أن يتحدث عن ثقافة ما بعد حداثية وما بعد طليعية أصيلة . وحتى إذا اختار مؤرخو الثقافة فى المستقبل ، مع تمتعهم بميزة النظر إلى الوراء ، أن ينحازوا لمثل هذا الاستخدام مصطلح ، فسوف أظل أجادل بأن العنصر المناوىء والنقدى فى مفهوم ما بعد الحداثة لا يمكن للمرء أن يدركه إلاّ إذا أخذ أواخر الخمسينيات كنقطة انطلاق لرسم خريطة لما بعد الحداثى . وإذا ركّزنا على السبعينيات فقط ، فإن اللحظة المناوئة فيما بعد الحداثى سيكون من الأصعب كثيراً إبرازها على نحو دقيق بسبب التحول فى مسار ما بعد الحداثة الذى يكمن فى مكان ما عند الخطوط الفاصلة بين « الستينيات » و« السبعينيات » .

بحلول أواسط السبعينيات ، فإن افتراضات أساسية معينة للعقد المنصرم كانت إما قد اختفت أو تحولت . كان الحس بـ« تمرد مستقبلى » (فيدلر) قد ولّى . وبدت إيماءات تحطيم الأوثان لدى طلائع البوب ، والروك ، والجنس مُستنفدة حيث أن انتشارها المصطبغ بالصبغة التجارية باطراد قد حرمها من وضعها الطليعى . وأفسح التفاؤل السابق بالتكنولوجيا ، ووسائل الإعلام ، والثقافة الشعبية ، المجال لتقييمات نقدية وأكثر تعقلاً : التليفزيون بوصفه تلوّثاً وليس دواءً لكل داء panacea . فى سنوات ووترجيت والعذاب المتطاول لحرب فيتنام ، سنوات صدمة البترول والتنبؤات القاتمة لنادى روما ، كان من الصعب حقاً المحافظة على ثقة وحيوية الستينيات . كان يجرى شجب اليسار الجديد ، وحركات مناهضة الحرب بوتيرة أعلى باعتبارها جوانب شذوذ طفولى فى التاريخ الأمريكى كان من السهل رؤية أن الستينيات قد انقضت . لكن من الأصعب وصف المشهد الثقافى البازغ الذى بدا أكثر هلامية وتبعثراً من مشهد الستينيات . وقد يبدأ المرء بالقول بأن المعركة ضد الضغوط المعيارية للحداثة العليا والتى جرى شنّها خلال الستينيات كانت ناجحة - مفرطة النجاح ، كما قد يجادل البعض ، وبينما كان لا يزال ممكناً مناقشة الستينيات على أساس تتابع منطقى للأساليب (فن البوب ، والفن البصرى ، والفن الحركى ، وفن الحد الأدنى ، وفن المفهوم) أو على أساس حدود حداثية مماثلة للفن مقابل الفن - المضاد أو اللا - فن ، فإن تلك التمييزات قد فقدت أرضيتها باطراد فى السبعينيات .

يبدو الوضع فى السبعينيات متميزاً بالأحرى بتبعثر وتشتت متزايدين على الدوام للممارسات الفنية التى تعمل كلها من حطام الصرح الحداثى ، مُغيرةً عليه بحثاً عن أفكار ، وناهبة قاموسه ، وملحقةً به صوراً وموتيفات منتقاة عشوائياً من الثقافات قبل - الحدثية وغير - الحدثية وكذلك من الثقافة المُعمَّمة المعاصرة . لم يجر فعلاً إلغاء الأساليب الحداثية ، لكنها ، كما لاحظ نقاد الفن مؤخراً ، تظل « تتمتع بنوع من نصف الحياة فى الثقافة المعممة » ، وذلك مثلاً فى الإعلان عن غلاف التسجيلات ، وقطع الأثاث والأدوات المنزلية ، والرسوم التوضيحية لقصص الخيال العلمى ، وواجهات العرض ، إلى آخره . لكن ثمة طريقة أخرى لطرح المسألة قد تتمثل فى القول بأن كل التقنيات والأشكال ، والصور الحداثية والطليعية ، مختزنة الآن رهن الاستعادة الفورية فى بنوك الذاكرة المبرمجة لثقافتنا . لكن نفس الذاكرة تختزن أيضاً كل الفن ما قبل الحداثى وكذلك الأنواع ، والشفرات وعوالم الصور للثقافات الشعبية والثقافة الحديثة المعمّمة . ويبقى أمامنا أن نحلّل

كيف أن هذه القدرات الهائلة الاتساع على تخزين ، وتجهيز ، واستدعاء المعلومات قد أثرت على الفنانين وعلى عملهم . لكن شيئاً واحداً يبدو واضحاً : أن الفاصل الضخم الذى كان يفصل الحداثة العليا عن الثقافة الشعبية والذى جرى تقنينه فى مختلف التقارير الكلاسيكية عن الحداثة ، لم يعد صالحاً للحساسيات الفنية أو النقدية ما بعد الحداثية .

وحيث أن المطلب الحاسم بالفصل الذى لا يلين بين الرفيع والوضيع قد فقد الكثير من قوة إقناعه ، فربما كنا الآن فى وضع أفضل لفهم الضغوط السياسية والشروط التاريخية التى شكلت تلك التقارير فى المقام الأول . وسوف أشير إلى أن المكان الأولى لما أسميه الفاصل الضخم كان عصر ستالين وهتلر حين صاغ خطر السيطرة الشمولية على كل الثقافة تنويعة من الاستراتيجيات الدفاعية التى تستهدف حماية الثقافة الرفيعة عموماً ، وليس الحداثة فحسب . وقد جادل نقاد الثقافة المحافظون مثل أورتيجا اى جاسيت Ortegay Gasset بأن الثقافة الرفيعة بحاجة إلى حمايتها من « تمرد الجماهير » . بينما أصر النقاد اليساريون مثل أدورنو على أن الفن الأصيل يقاوم استيعابه فى داخل صناعة الثقافة الرأسمالية ، التى عرّفها بأنها الإدارة الشاملة للثقافة من أعلى . وحتى لوكاتش ، الناقد اليسارى للحداثة بامتياز ، فقد طوّر نظريته فى الواقعية البورجوازية العليا ليس فى اتفاق مع ، بل فى تناحر مع الدوجما الزدانوفية حول الواقعية الاشتراكية وممارستها القاتلة للرقابة .

من المؤكد أنه ليس من قبيل المصادفة أن التقنين الغربى للحداثة كمعيار للقرن العشرين قد حدث خلال الأربعينيات والخمسينيات ، قبل وخلال الحرب الباردة . ولست اختزل الأعمال الحداثية العظيمة ، عن طريق نقد ايديولوجى بسيط لوظيفتها ، إلى العوبة فى يد الاستراتيجيات الثقافية للحرب الباردة . إلاّأن ما أوصى به ، هو أن عصر هتلر ، وستالين ، والحرب الباردة قد أنتج تقاريرا محددة عن الحداثة ، مثل تقارير كليمنت جرينبرج وأدورنو ،

اللذين لا يمكن الفصل تماماً بين مقولاتهما الجمالية وبين ضغوط تلك الحقبة . وبهذا المعنى ، كما سأجادل ،

فإن منطق الحداثة الذى يدافع عنه أولئك النقاد قد أصبح طريقاً جمالياً مسدوداً إلى المدى الذى جعله مرفوعاً كتوجيه صارم لما سيتلوه من إنتاج فنى وتقييم نقدى . وضد تلك الدوجما ، فتح ما بعد الحداثى بالفعل اتجاهات جديدة ورؤى جديدة . فبينما بدأت المواجهة بين الواقعية الاشتراكية « السيئة » والفن « الجيد » للعالم الحر تفقد قوة دفعها الايديولوجية . فى عصر الانفراج detent ، أصبح بالإمكان إعادة تقييم مجمل العلاقة بين الحداثة والثقافة المعممة وكذلك مشكلة الواقعية على أسس أقل تشيؤاً . وبينما كان الموضوع مطروحاً بالفعل فى الستينيات ، فى فن البوب ومختلف أشكال الأدب الوثائقى على سبيل المثال ، فإن الفنانين أخذوا فى السبعينيات فقط فى الاعتماد بشكل متزايد على أشكال وأجناس الثقافة الشعبية أو المعممة ، مكسبينها استراتيجيات حداثية / أو طليعية . وأحد المجموعات الكبرى من الأعمال التى تمثل هذا الميل هى السينما الألمانية الجديدة ، وبالأخص هنا أفلام راينر فيرنر فاسبيندر Rainer Werner Fassbinder ، كذلك ليس من قبيل الصدفة أن تنوع الثقافة المعممة قد أصبح الآن موضع اعتراف وتحليل أولئك النقاد الذين بدأوا يتخلصون باطراد من الدوجما الحداثية القائلة بأن كل الثقافة المعممة هابطة Kitsch جملةً واحدة ، ومعوِّقة نفسياً ، ومدمِّرة للعقل . وبدت إمكانات المزج والتضافر التجريبيين بين الثقافة المعممة والحداثة امكاناتٍ واعدة وأنتجت بعضاً من أنجح وأكثر فن وأدب السبعينيات طموحاً . وغنى عن القول أنها أنتجت أيضاً إخفاقات جمالية ، لكن الحداثة نفسها لم تنتج الروائع فقط .

وعلى وجه الخصوص ، فإن فن ، وكتابة ، وسينما ، ونقد فنانى النساء والأقليات ، باستعادتهم لتقاليد مدفونة ومشوّهة ، وبتأكيدهم على استكشاف أشكال الذاتية القائمة على أساس الجنس والعرق فى الانتاجات والتجارب الجمالية ، وبرفضهم أن يظلوا محدودين بحدود التقنينات المعيارية القياسية ، كانت هى الأشياء التى أضافت بعداً جديداً تماماً لنقد الحداثة العليا ولظهور أشكال بديلة من الثقافة . وهكذا توصلنا إلى أن نرى أن العلاقة الخيالية للحداثة بالفن الأفريقى والشرقى إشكالية على نحو عميق ، وسوف نتناول ، مثلاً ، الكتّاب الأمريكيين اللاتين المعاصرين ، بطريقة تختلف عن امتداحهم لكونهم حداثيين جيدين تعلموا حرفتهم ، بالطبع ، فى باريس . وقد ألقى نقد النساء ضوءًا جديداً على المعيار الحداثى نفسه انطلاقاً من تنويعة من المنظورات النسوية المختلفة. ودون الخضوع لنوع

النزعة الجوهرية الأنثوية التى تُعدُّ أحد أكثر الجوانب إشكالية فى المشروع النسوى feminist ، فإنه يبدو واضحا أنه لولا النظرة النقدية الفاحصة للنقد النسوى ، فربما ظلت التحديدات القاطعة والهواجس الذكورية للمستقبلية الإيطالية ، أو لمذهب الدوامة Vortcism ، و مذهب البنائية الروسى constructivism ، أو العيانية الجديدة New Sachichkeit ، أو السوريالية محجوبة عن انظارنا ؛ ولكانت مارى لويز فليسر Marie Luise Fleisser وإنجيبورج باخمان Ing-eborg Bachmann ، ولوحات فريدا كالو Frida Kahlo ، ما تزال مجهولة إلاّ لحفنة من الاختصاصيين . وبالطبع ، يمكن تفسير مثل هذه الاستبصارات الجديدة بطرق متعدِّدة ، والسجال حول جنس الجنسين وحول النشاط الجنسى Sexuality ، وحق المؤلف الذكر والأنثى وكذلك حق القارىء/المشاهد فى الأدب والفنون هو سجال لم يُحسَم بعد ، ولم يجر بشكل كامل تطوير مضامينه بالنسبة لصورة جديدة للحداثة .

فى ضوء هذه التطورات فإن من المحيِّر بعض الشىء أن يكون النقد النسوى قد ظل حتى الآن بعيداً فى معظمه عن سجال ما بعد الحداثة - الذى يُعدُّ غير متصل بالهموم النسوية . إلاّ أن حقيقة أن النقاد الذكور فقط هم فقط الذين تناولوا حتى الآن مشكلة الحداثة/ما بعد الحداثة ، لا تعنى أنها لا تهم النساء . وسوف أجادل - وأنا هنا اتفق تماماً مع كريج أوينز Craig Owens - بأن فن ، وأدب ، ونقد النساء ، هى جزء هام من الثقافة ما بعد الحداثية لأعوام السبعينيات والثمانينيات وهى فى الحقيقة مقياس لحيوية وطاقة تلك الثقافة . والشك ، فى الحقيقة ، هو من نوع أن الانعطاف المحافظ للسنوات الأخيرة له علاقة حقاً بالظهور الملحوظ سوسيولوجيا لأشكال عديدة من « الآخريَّة » Otherness فى المجال الثقافى ، وكلها تُدرَك على أنها تهديد لاستقرار وقداسة المعيار والتقاليد . والمحاولات الراهنة لاستعادة طبعة تنتمى إلى الخمسينيات من الحداثة العليا من أجل الثمانينيات ، تشير بالتأكيد إلى هذا الاتجاه . وفى هذا السياق تصبح مشكلة النزعة المحافظة - الجديدة محورية سياسياً بالنسبة للسجال حول ما بعد الحداثى .

ما بعد الحداثة .. إلى أين ؟

مازال أمام التاريخ الثقافى للسبعينيات أن يكتب ، وسوف يتوجب علينا مناقشة ما بعد الحداثات المتعددة فى الفن ، والأدب ، والرقص ، والمسرح ، والعمارة ، والسينما والفيديو ، والموسيقى ، بشكل منفصل وبالتفصيل . وكل ما أود أن أفعله الآن هو أن أقدِّم إطاراً لربط بعض التغيرات الثقافية والسياسية الأخيرة بما بعد الحداثة ، وهى تغيرات تقع فعلا خارج الشبكة المفهومية لـ « الحداثة / الطليعية » ولم تتضمنها بعدُ سجلات مابعد الحداثة إلاّ نادراً .

سوف أجادل بأن الفنون المعاصرة - بأوسع المعانى الممكنة سواء كانت تسمى نفسها مابعد حداثية أو ترفض هذا التصنيف - لم يعد من الممكن النظر إليها كمجرد مرحلة أخرى فى تتابع الحركات الحداثية والطليعية التى بدأت فى باريس فى خمسينيات القرن الماضى وستينياته والتى حافظت على روح تقدم ثقافى وطليعية خلال ستينيات هذا القرن . على هذا المستوى ، لا يمكن النظر إلى ما بعد الحداثة كمجرد مرحلة تالية للحداثة كآخر خطوة فى التمرد الذى لا ينتهى للحداثة ضد نفسها فالحساسية ما بعد الحداثية لعصرنا تختلف عن كل من الحداثة والطليعية بالضبط فى أنها تثير مشكلة التقاليد الثقافية والمحافظة بأكثر الطرق جوهرية كموضوع جمالى وسياسى . وهى لا تفعل ذلك بنجاح دائماً ، وعادةً ما تفعله بطريقة استغلالية . إلاّ أن النقطة الرئيسية التى أود تأكيدها بصدد ما بعد الحداثة المعاصرة هى أنها تعمل فى مجال توتّر بين التقاليد والتجديد ، بين المحافظة والتجدُّد ، بين الثقافة المعممة والفن الرفيع ، وهو مجال لم تعد فيه المصطلحات الثانية فى الترتيب متميزة بصورة آلية عن الأولى فى الترتيب ؛ إنه مجال توتّر لم يعد من الممكن إدراكه بمقولات من قبيل التقدم ضد الرجعية ، اليسار ضد اليمين ، الحاضر ضد الماضى ، الحداثة ضد الواقعية ، التجريد ضد التشخيص ، الطليعة ضد **الفن الهابط** Kitsch . وحقيقة أن تلك الثنائيات ، المحورية فى نهاية الأمر بالنسبة للتقارير الكلاسيكية عن الحداثة ، قد انهارت هى جزء من التحوّل الذى كنت أحاول وصفه . كذلك يمكننى أن أقرر التحول على النحو التالى كانت الحداثة والطليعة وثيقتى الصلة دائماً بالتحديث الاجتماعى والصناعى . كانتا مرتبطتين به كثقافة مناوئة ، حقاً ، لكنهما استمدتا طاقاتهما ، على غرار **رجل الزحام** Man of the Crowd عند بو Poe ، من قربهما من الأزمات التى جلبها التحديث

والتقدم . التحديث - كانت هذه هى العقيدة الواسعة الانتشار ، حتى حين لا تكون الكلمة موجودة - يجب عبوره . وكان ثمة رؤيا للانبثاق على الجانب الآخر . كان الحديث دراما باتساع العالم تمثّل على المسرح الأوربى والأمريكى ، بطلها إنسان حديث اسطورى والفن الحديث قوة دافعة ، تماماً كما ارتسم بالفعل فى رؤيا سان سيمون Saint-Simon فى عام ١٩٢٥ . هذه الرؤى البطولية للحداثة وللفن كقوة للتغيير الاجتماعى (أو ، بالأحرى ، كمقاومة للتغير غير المرغوب) هى أمر من أمور الماضى ، يبعث الأعجاب بالتأكيد ، لكنه لم يعد متناغماً مع الحساسيات الجارية ، ربما باستثناء تناغمه مع حساسية صاعدة منذرة بيوم القيامة تعد الوجه الآخر للبطولية الحداثية .

وإذا نُظر إلى ما بعد الحداثة فى هذا الضوء ، فإنها عند أعمق مستوياتها لا تمثل أزمة أخرى ضمن إطار الدورة الدائمة من الرواج والإخفاق ، من الاستنفاد والتجدد ، التى ميزت مسار الثقافة الحداثية . بل إنها تمثل نمطاً جديداً من الأزمة فى تلك الثقافة الحداثية ذاتها . وبالطبع ، قيل هذا الزعم من قبل ، وكانت الفاشية فى الحقيقة أزمة ضخمة فى الثقافة الحداثية . لكن الفاشية لم تكن أبداً البديل الذى تتظاهر بكونه للحداثة ، ووضعنا اليوم شديد الاختلاف عن وضع جمهورية فايمار فى احتضارها . فلم تظهر بوضوح قاطع الحدود التاريخية لنزعة الحداثة ، والحداثة ، والتحديث إلاّ فى السبعينيات . والإحساس المتزايد بأننا لسنا مقيدين بأن نكمل « مشروع الحداثة » (عبارة هابرماس) كذلك ليس علينا بالضرورة أن ننزلق إلى اللاعقلانية أو إلى جنون نهاية العالم ، الإحساس بأن الفن لا يتبع فقط غاية ما فى التجريد ، وعدم التمثيل ، والتسامى - كل هذا فتح كوكبة جديدة من الإمكانات أمام الجهود الإبداعية اليوم . وغيّر آراءنا فى الحداثة نفسها ، من نواح معينة ، وبدل أن نكون مقيدين بتاريخ ذى اتجاه واحد للحداثة يفسرها على أنها تفتح منطقى صوب هدف خيالى ما ، وبذلك يكون قائماً على أساس سلسلة كاملة من الاستبعادات ، فإننا نبدأ فى استكشاف تناقضاتها وشروطها ، توتراتها ومقاوماتها الداخلية لنفس حركتها « إلى الأمام » . إن ما بعد الحداثة أبعد ما تكون عن جعل الحداثة عتيقة . فإنها ، على النقيض ، تسلّط ضوءاً جديداً عليها وتتملك الكثير من استراتيجياتها وتقنياتها الجمالية ، غارسةً إياها لتجعلها تعمل فى منظومات constellarions جديدة . أما ما اصبح عتيقاً ، فهى تقنيات الحداثة فى الخطاب النقدى والتى تقوم ، رغم أن ذلك دون وعى منها ، على أساس نظرة غائية للتقدم والتحديث . والمفارقة هى أن هذه التقنيات المعيارية والاختزالية عادة قد مهدت الأرض لذلك النبذ للحداثة الذى يحمل اسم ما بعد الحديث . فى مواجهة الناقد الذى يجادل بأن هذه الرواية أو تلك لا ترقى إلى مستوى آخر صيحة فى التقنية السردية ، أنها تقهقرية regressive ، متخلفة عن العصر ، وبذلك فإنها غير ملفتة ، يكون ما بعد الحداثى على حق فى رفضه للحداثة .

لكن الرفض لا يسرى إلا على ذلك الاتجاه ضمن الحداثة الذى تقنّن فى دوجما ضيقة ، ولا يسرى على الحداثة بما هى كذلك . ومن بعض الزوايا ، فإن قصة الحداثة وما بعد الحداثة تشبه قصة القنفذ والأرنب : لم يكن بإمكان الأرنب أن يفوز لأن ثمة دائماً أكثر من قنفذ واحد . لكن الأرنب مازال هو العدّاء الأفضل ...

إن أزمة الحداثة أكثر من مجرد أزمة فى تلك الاتجاهات داخلها التى تربطها بإيديولوجيا التحديث . وفى عصر الرأسمالية المتأخرة . فإنها أيضا أزمة جديدة فى علاقة الفن بالمجتمع . ففى أشد حالاتها تشديداً ، نسبت الحداثة والطليعة للفن منزلة متميزة فى عمليات التغيير الاجتماعى . وحتى الانسحاب الجمالى النزعة من هموم التغيير الاجتماعى مازال مربوطاً به بفضل إنكاره لذلك الوضع القائم وإنشاء فردوس اصطناعى ذى جمال فاتن . حين كان التغيير الاجتماعى يبدو بعيداً عن المتناول أو يتخذ منعطفاً غير مرغوب ، كان الفن مازال متميزاً باعتباره الصوت الأصيل الوحيد للنقد والاحتجاج ، حتى حين بدا أنه ينسحب إلى داخل نفسه . وتشهد على ذلك التقارير الكلاسيكية عن الحداثة العليا . والإقرار بأن هذه كانت أوهاماً بطولية - ربما حتى أوهام ضرورية فى صراع الفن من أجل البقاء بكرامة فى مجتمع رأسمالى - لا يعنى إنكار اهمية الفن فى الحياة الاجتماعية .

لكن نزاع الحداثة المستمر مع المجتمع الجماهيرى والثقافات الجماهيرية وكذلك هجوم الطليعة على الفن الرفيع باعتباره نظام دعم للهيمنة الثقافية كان يجرى دائماً على قاعدة تمثال الفن الرفيع نفسه . وهذا بالتأكيد هو الموضع الذى وُضعت فيه الطليعة بعد إخفاقها ، فى العشرينيات ، فى خلق

مكان أشمل للفن فى الحياة الاجتماعية . والاستمرار فى المطالبة اليوم بأن يغادر الفن الرفيع قاعدة التمثال ويعيد وضع نفسه فى موضع آخر (أينما كان ذلك) هو طرح للمشكلة على أسس عتيقة . فلم تعد قاعدة تمثال الفن الرفيع والثقافة الرفيعة تحتل المكان المتميز الذى تعودت احتلاله ، بالضبط بقدر ما أصبح تماسك الطبقة التى أقامت تماثيلها فوق تلك القاعدة أمراً من أمور الماضى ؛ والمحاولات المحافظة الأخيرة فى عدد من البلدان الغربية لاستعادة كبرياء كلاسيكيات الحضارة الغربية ، من أفلاطون عبر آدم سميث Adam Smith وحتى أنصار الحداثة العليا ، ولإعادة الطلاب إلى الأساسيات ، تثبت هذه النقطة . وأنا لا أقول الآن أن قاعدة تمثال الفن الرفيع لم تعد موجودة . فهى موجودة بالطبع ، لكنها ليست ما تعوّدت أن تكون ومنذ الستينيات ، صارت النشاطات الفنية أكثر تشتتاً بكثير وأصعب فى احتوائها فى إطار مقولات مأمونة أو مؤسسات مستقرة مثل الأكاديمية ، والمتحف ، أو حتى شبكة قاعات العرض الراسخة . بالنسبة للبعض ، سيتضمن هذا التبعثر للممارسات والنشاطات الثقافية والفنية من الخسارة وفقدان الاتجاه ؛ بينما سيعيشه البعض الآخر كحرية جديدة ، كتحرر ثقافى . وليس أى من الجانبين مخطئاً تماماً ، لكن يجب أن نقر بأن النظرية أو النقد الأخيرين لم يكونا وحدهما ما جرد تقارير الحداثة الأحادية التكافؤ ، الحصرية ، والشمولية من دورها المهيمن .

فنشاطات الفنانين ، والكتاب ، وصانعى الأفلام ، والمعماريين ، والمؤدين هى التى دفعت بنا إلى ما وراء رؤية ضيقة للحداثة ومنحتنا فرصة جديدة للتعامل مع الحداثة ذاتها .

فى عبارات سياسية ، يمكن سياقياً ربط تآكل الدوجما الثلاثية **مذهب الحداثة / الحداثة / الطليعية** بظهور إشكالية « الآخرية » Otherness ، التى فرضت نفسها فى المجال الاجتماعى - السياسى بقدر ما فرضت نفسها فى المجال الثقافى . ولا يمكننى هنا أن اناقش الأشكال المختلفة والمتعددة للآخرية وهى تنشأ من الاختلافات فى الذاتية، وجنس الجنسين والجنسية ، فى العرق والطبقة ، فى عدم التزامن الزمنى Ungleicheitgikeiten والمواضع والإزاحات المكانية الجغرافية . لكننى أود أن أذكر على الأقل أربع ظواهر أخيرة هى ، فى رأيى وستظل مؤسِّسة للثقافة ما بعد الحداثية لبعض الوقت .

رغم كل طموحاتها وإنجازاتها النبيلة ، أصبحنا نعترف بأن ثقافة الحداثة المستنيرة كانت كذلك دائماً (لكن ليس على سبيل الحصر) ثقافة أمبريالية داخلية وخارجية ، وهذه قراءة قدمها بالفعل أدورنو وهوركهايمر Horkheimer فى الأربعينيات ، واستبصار ليس غريباً على البعض من أسلافنا الذين انخرطوا فى خضم النضالات ضد التحديث المطلق العنان . هذه الإمبريالية ، التى تعمل فى الداخل وفى الخارج ، على المستويين المتناهى الصغر Micro والمتناهى الكبر macro ، لم تعد تمر دون تحدٍ سواء سياسياً ، أو اقتصادياً ، أو ثقافياً . ويبقى أن ننظر ما إذا كانت هذه التحديات ستبشر بقرب عالم أكثر قابلية للسكنى ، وأقل عنفاً ، وأكثر ديمقراطية ، ومن السهل أن يتشكك المرء . لكن التزمت المستنير هو إجابة غير كافية تماماً مثل الحماس الأزرق - العينين للسلام والطبيعة .

لقد أدّت حركة النساء إلى بعض التغيرات الدالة فى البنية الاجتماعية والمواقف الثقافية يجب الحفاظ عليها حتى فى وجه الإحياء البشع مؤخراً للنزعة الذكورية machismo الأمريكية . بطرق مباشرة وغير مباشرة ، غذّت الحركة النسائية ظهور النساء كقوة مبدعة وواثقة من نفسها فى الفنون ، وفى الأدب ، والسينما ، والنقد . والطرق التى نثير بها الآن أسئلة جنس الجنسين gender والجنسية sexuality ، القراءة والكتابة ، الذاتية والمنطوق enunciation ، وصيغة الفعل voice والأداء ، لا يمكن التفكير فيها بدون تأثير النسوية feminism ، حتى ولو كان العديد من هذه النشاطات يجرى على الهامش أو حتى خارج الحركة نفسها . كذلك أسهمت الناقدات النسويات بقدر أساسى فى عمليات مراجعة تاريخ الحداثة ، ليس فقط بنفض التراب عن الفنانين المنسيين ، بل كذلك بتناول الحداثيين الذكور بطرق مبتكرة . ويصدق هذا أيضاً على « النسويات الفرنسيات الجدد » وتنظيرهن للأنثوى فى الكتابة الحداثية ، رغم أنهن يصمّمن على الاحتفاظ بمسافة جدالية عن الحركة النسوية من الطراز الأمريكى .

خلال السبعينيات ، تعمقت مسائل الأسكولوجيا والبيئة لتنتقل من سياسة تقوم على موضوع واحد إلى نقد واسع للحداثة والتحديث ، وهو اتجاه أقوى سياسياً وثقافياً فى ألمانيا الغربية منه فى الولايات المتحدة . ولا تتبدى

الحساسية الايكولوجية فحسب فى الثقافات الثانوية السياسية والإقليمية ، فى أنماط الحياة البديلة ، وفى الحركات الاجتماعية الجديدة فى أوربا ، بل أنها تؤثر كذلك على الفن والأدب بطرق متعددة : عمل جوزيف بيوز Joseph Beuys ، ومشروعات معينة لفن الأرض ، وسور عَدْو كريستو Christo's بكاليفورنيا ، وشعر الطبيعة الجديد ، والعودة إلى التقاليد ، واللهجات المحلية ، إلى آخره . ونتيجة للحساسية الايكولوجية المتنامية على وجه الخصوص تعرضت للتمحيص النقدى تلك الصلة بين أشكال معينة للحداثة وبين التحديث التكنولوجى .

وثمة وعى متزايد بأن الثقافات الأخرى ، الثقافات غير - الأوربية ، وغير الغربية ، يجب أن تُقابل بطرق أخرى غير الغزو أو الإخضاع ، كما قال بول ريكور Paul Ricoeur منذ أكثر من عشرين عاماً ، وبأن الانبهار الشبقى والجمالى بـ «الشرق» و«البدائى» وهو شديد البروز فى الثقافة الغربية ، بما فى ذلك الحداثة - ينطوى على إشكالية عميقة . هذا الوعى سيكون عليه أن يترجم نفسه إلى نمط جديد من العمل الثقافى مختلف عن عمل المثقف الحداثى الذى كان يتحدث بشكل نمطى بثقة من يقف على حافة الزمن القاطعة وباستطاعته التحدث باسم الآخرين . وفكرة فوكوه Foucault عن المثقف المحلى والنوعي مقابل المثقف « الكونى » للحداثة ، قد تقدم مخرجاً من مأزق الانحباس فى ثقافتنا وتقاليدنا الخاصة رغم إقرارنا فى نفس الوقت بحدودهما .

وختاماً ، فإن من السهل رؤية أن ثقافة ما بعد حداثية تنبعث من هذه المنظومات constellations السياسية ، والاجتماعية ، والثقافية سيتوجب عليها أن تكون ما بعد حداثة مقاومة ، بمافى ذلك مقاومة ما بعد حداثة « كل شيء يصلح » السهلة تلك . وسيكون على المقاومة دائماً أن تكون نوعية ومتوقفة على المجال الثقافى الذى تعمل داخله . ولا يمكن تعريفها ببساطة بمفردات السلبية أو اللا هوية على طريقة أدورنو ، كذلك لن تكفى التراتيل عن مشروع جماعى ذى طابع كلّى . وفى نفس الوقت، قد تكون نفس فكرة المقاومة هى نفسها إشكالية فى تعارضها البسيط مع الإثبات affirnation . ففى نهاية الأمر ، ثمة إشكال إثباتية من المقاومة وأشكال مقاومةٍ من الإثبات . لكن قد تكون هذه مشكلة سيمانطيقية أكثر من كونها مشكلة ممارسة . ولا يجب أن تحول بيننا وبين إصدار الأحكام . أما كيف يمكن تطوير تلك المقاومة فى الأعمال الفنية بطرق يمكن أن تلبى احتياجات السياسى و احتياجات الجمالى ، احتياجات المنتجين والمتلقّين ، فأمر لا يمكن وضع وصفة له ، وسوف يظل مفتوحاً للمحاولة ، والخطأ ، والسجال . لكن آن الأوان للتخلى عن تلك الثنائية المسدودة بين السياسة والجماليات التى سادت التقارير عن الحداثة لوقت أطول مما ينبغى ، بما فى ذلك الاتجاه الجمالى النزعة ضمن ما بعد البنيوية . وليس المقصود هو تصفية التوتر المثمر بين السياسى والجمالى ، بين التاريخ والنص ، بين الالتزام ومهمة الفن . فالمقصود هو تكثيف ذلك التوتّر ، وحتى إعادة اكتشافه وإعادته إلى البؤرة فى الفنون وكذلك فى النقد . مهما كان الأمر مزعجا فإن مشهد مابعد الحداثى يحيط بنا . وهو فى آن واحد يضيّق ويفتح الآفاق أمامنا . إنه مشكلتنا وأملنا■

ترجمة ا . ج

الهوامش والتعليقات :

* مذهب الحداثة modernism : يعبر عن الحركات والأعمال الفنية المرتبطة بالحداثة ، فى مجالات الثقافة وعلم الجمال . أما الحداثة modernity فهى أعم وتستخدم عادة فى مجال النظرية الاجتماعية ـ م .

* تسمى أحياناً ، باسم الواقعية الجديدة ، وهى اتجاه فنى ظهر فى جمهورية فايمار وأهم ممثليه جورج جروس وأوتوديكس ـ م .

[١] **التغيير**

إن ديونيزيوس وكيوبيد هما عاملا التغيير . بداية « عابدات باخوس » ، تدمير المدينة ، ثم « المسخ » ، انحرافات الطبيعة العابثة . ربما يقول البعض أن التغيير هو العنف ، والعنف استمرار إن كان « الرعب » أو « المعسكر العالى » لكن يعلن أوفيد الماكر ببساطة :

نيّتى أن ادلّ أجساداً تحولت إلى مختلف أشكال ؛ آلهة ، صنعت تغيرات تساعدنى — أو آمل ذلك — بقصيدة تجرى منذ بداية العالم إلى ذات أيامنا

إلى ذات أيامنا ، الأجساد طبيعية أو شمع حصيف ومحاق ، انتهز الدوام carpen Perpetuam . شىء ما يدفىء جالاتى خارج برج العاج ؛ حتى أن الصخرة تتحول إلى شكل روحانى . ربما يكون الحب هو أحد الطرق التى نختبر بها التغيير . كيف إذن يمكننا أن نعيش دون حب التغيير ؟

إن التطور له أعداؤه ، تلك الجينات الهادئة التى يعرّفها اوين بارفيلد . فى أصوات لا سلفية يدعوها بالاسم : لوسيفر واهريمان . على الغالب تتواجد فينا . لو سيفر يحفظ

ما بعد الحداثة
ببليوغرافيا شبه نقدية

ايهاب حسن

مفكر مصرى يعيش فى الولايات المتحدة ومن أبرز رواد ما بعد الحداثة ومن أشهر مؤلفاته « تقطيع أوصال أورفيوس »

ترجمة
محمد عيد ابراهيم

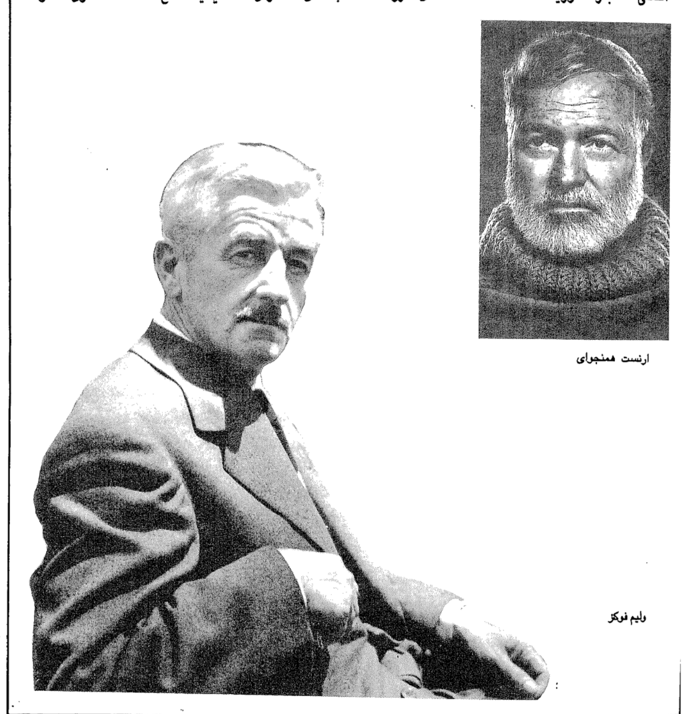
طرح لتساؤلات أساسية : متى تنتهى مرحلة الحداثة ، وهل استمرت فكرة ما فترة طويلة ، عصرا بأكمله ؟ متى تنقطع الحداثة وما الذى بعد ذلك ؟ ما الذى سوف يدعونا إليه القرن الواحد والعشرين ؟ هل تمتد الحداثة لتشمل حياتنا ؟ هل تعطى إحساسا مستجدا بالزمن ؟

الماضى مطلقا عن الذوبان أهريمان يدمر الماضى مطلقا لصالح ذات مخترعاته .

ا ــ بذا نوع من التاريخ ، تاريخ باستمرارية ، نتنكر للتغيير الحقيقى . مع أن النهايات تصير جزءا من تاريخ النهايات من الانشطار وإلى المثالية ؛ من الرؤيوية وإلى طراز أصلى . امبراطوريات العداء ، المأساوية والمجاعة ، الآمال العريضة ، أسماء تتباعد ــ خوفو ، حمورابى ، داود ، داريوس ، السيباديس ، هانيبال ، قيصر ــ كلهم تساقطوا إلى مكان على صفحات مرُقّمة .

وحتى الاستمراريات ، « المجد الذى كان لليونان ، والجلال الذى كان لروما » ، لابد أن تنتشر فى الحكاية ، على مستوى معين من التجريد الروائى ، والتغيير الغامض .

ب ــ بذا ، ايضا ، فى شكل آخر من التاريخ ، نعيد كشف الماضى مستمرا . دون تبصّر ، إمعان تبصر ثابتا ، تاريخا جزئيا فى « ١٩٨٤ » . أو فرديا ، كل واحد يحلم باسلافه ليعيد صنع ذاته . المسلمون السود



ارنست همنجواى

وليم فوكنر

يتبنون اسما جديدا ، متجاهلين غارات الفجر العدائية ، صارخين بالله ما بين تجار عبيد ، رحلات عبر إفريقيا فى سلاسل جبال العرب . مع أن توثيق الموضوع لابد أن نلحّ عليه فى الحكاية ، وعلى مستوى معين من الانتقائية الخيالية ، فهو يحجب التغيير .

وخلف كل التاريخ ، مستمرا أو منفصلا ، مجردا أو متوحدا فى الخيال ، يكمن كفاح الهوية مع الموت . هل أن التاريخ غالباً هو سيرة المؤرخين السرية ؟ الخيال المسجل للجنس البشرى ؟

أنت ، شكل صمت ، يمزقنا خارج التفكير بيّنا الخلود : أثر رعوى بارد .

[٢] فترات

متى تنتهى مرحلة الحداثة ؟

هل فى ذات مرة ظلت فترة كهذه جدّ طويلة ؟ عصر النهضة ؟ الباروكية ؟ الكلاسية الجديدة ؟ الرومانتيكية ؟ الفيكتورية ؟ ربما فقط عتمة العصور الوسطى .

متى تنقطع الحداثة وما الذى بعد ذلك ؟ ما الذى سوف يدعونا إليه القرن الواحد والعشرون ؟ هل ما سوف يأتى من نفس جانب قبرنا ؟

أو هل تمتد الحداثة فحسب لتشمل حياتنا ؟ أو بلين ، هل تعطى إحساساً مستجدا بالزمن ؟ نهاية دورة الأحداث النظامية ؟ وصول بطىء للتزامن ؟

لو أن التغيير يتغير بسرعة أكثر والمستقبل يصدمنا الآن ، وهل الإنسان ، كأكثر مما مضى ، يقاوم كلا من النهايات والبدايات ؟

الطفولة هائلة والشباب ذهبى .

ما بعد الحداثة ببليوغرافيا شبه نقدية

القليل ينكشف . النقاد ليسوا استثناء . مثل أى آخر ، يستدعون الأدب بلمعان شبابهم ؛ لا يظنون أن بإمكانه أن يتلطخ .

« دعنا نرى حيث البشر العظام الذين سوف يقلقون الطفل عندما يمكنه القراءة » .

هكذا كتب ديلمو شوارتز ، مسميا جويس ، إليوت ، باوند ، ريلكه ، ييتس ، كافكا ، مان . ويمكنه أن يضيف : بروست ، فاليرى ، جيد ، كونراد ، لورنس ، وولف ، فوكنر ، هيمنجواى ، أو نيل ...

السائر فى مدينة ذلك الأدب لن ينسى . ولن يغفر كيف يمكن أن يعاصر إليسون ، بنتر ، أو جراس ويجرؤ أن يتنفس هواء سلفيا ؟ ولو أن ذلك ممكن فكلنا نظل « بشرا شبحيين » حتى يصير كل ذات أبيه .

الابتداع

إن كلاً منا يبتكر مراسم بارعة لعبادة السلف . حتى أن هناك خرافة لنا فى حياة رجلين : بروتس وبيكاسو . معلما أشكال خصوصيان صيغهما من تحولات ذاتية . ويعرفان سر الابتداع : الحركية .

أساتذة الإمكان ، تأمل هذا .

اعتادوا على قول :

إن مملكة الموتى أوسع من أى مملكة . لكن الأرض قد انفجرت الآن . حاليا ربما يأتى النهار حيث يكون بشر أحياء أكثر من الحاليين عندما يكون المسرعون أكثر كثافة عن الراحلين ، هل يقلب التاريخ ذاته ؟ النهاية ؟

ونحن نقاوم الجديد بزىّ الحَكَم . « لابد من وجود مقاييس لدينا » ، لكن المقاييس تروق فقط تصير ملائمة . تلك هى المشكلة مع تقاليد الجديد [هارولد روزنبرج]

إن المقاييس محتومة ، وأفضلها يخلق ذاته لمقابلة ، وابتداع ، مناسبات عدة . دعنا ، لذا ، نعترف بالمقاييس . لكن دعنا أيضا نتساءل كيف أن كثيرا من نقاد الأدب يعتنق قضية الجديد ، ولو باختياره ، يتكلمون عنه بذكاء مُمرح ؟ متخذين مخاطر قليلة ، وأفضل المعروفين فيما بينهم ينتظرون نقاد المراجعات لتعبيد الطرق .

إن رد الفعل للجديد له أسبابه الخاصة إذ السبب نادرا ما يعرف . وله كذلك بلاغة العُرف .

ا ــ البدعة :

ــ « إنها موضة عابرة ، عابثة ؛ لو نتجاهلها الآن ، تمضى بهدوء » .

ــ هذا يُتضمن على الدوام مثل قيمة مجردة . ويلمح إلى قدرة التمييز ما بين الموضة والتاريخ دون فائدة لزمن أو حدس خلاق . كم عدد الأحكام بمثل هذا النوع تملأ أعراف الخطاب ؟

ب ــ الحكاية القديمة :

ــ « قد تمت من قبل ، لا جديد فيها ؛ ويمكنك أن تجدها عند

يوربيبدس ، ستيرن ، أو ويتمان » .

ــ هذا يُلمح لتعارف سابق ، النبذ على اساس مجاز مُلتَبَس ويتضمن أن لا شيء حقيقة يتغير . لذا ، كيف لا تستقر الأشياء ، وتكتسب استجابة طازجة ؟

حـ ــ رواية آمنة :

« بلى ، تبدو جديدة ، لكن بنفس الأسلوب ، إنى أفضل دوتشامب ؛ فى الحقيقة أدت ذلك بأفضل » .

ــ هذا يتضمن جوهر ابتداع متعينا . تأشيرة الدخول قد دفعت ، مرة وإلى الأبد . دون أن تبدو على الأقل كفلسطينى قديم ، يمكنه ازدراء ترسبات الحاضر .

د ــ حديث جديد للفن :

ــ « إن المبدع هو بالتمام النظرية الأكاديمية الجديدة » .

ــ ربما يتضمن هذا أن الفن الذى يبدو اصطلاحياً يمكنه أن يكون وبصدق أكثر إبداعا : هذا يصحّ أحيانا . وربما يتضمن أيضا توترا جزئيا : حاد البلاهة كوسيط خزى .

وبشأن الإبداع الصحيح لا نملك أفكاراً مُسبقة بسيطة . التنبؤ جزء من التقدير استقرائيا ، همة Rand الباردة . لكن النبوءة هى جناس الجنون ، والخيال الخلاق طريقتها ، خيطية نادرا ، تحطم ، تتحول ، تختفى فى التحولات أو القفزات الكمية .

لذا ، ليس لنا أن نتوقع من مبدع الماضى ، الحاضر ، المستقبل أن يطيع نفس المنطق ، ويأخذ على عاتقه نفس الصيغ . مثلا ، المبدع الجديد لا يحتاج وعيا تاريخيا ، يعبر عن قيم متعارفة ، أو يصادق على سياسات متطرفة . لا يحتاج الصدمة ، المفاجأة ، الاحتجاج . إن المبدع الجديد ربما لا يكون مبدعا على الاطلاق : فهو ببساطة عامل تغيير غير مرئى بعد .

[استشر : دينـاتـو بـوجيـولى فى « نظرية المبدع » ١٩٦٨] .

ولو أن كل ما قلته هنا يمكن إعادته إلى ابتذال فهياج التغيير يكون صيغة لكراهية ذاتية أو نكاية ذاتية . وانظر عميقا إلى أى تثوير .

كذلك انظر إلى تطرف المبدع الحالى . إن فيتو هانيبال إيكونكى يبدع « تماثيل جسده » بالقضم ، والبتر ، فى علانية . رودلف شوارز كوجلر ، يبتر فى قضيبه ببطء ، ويموت . فى عالم لم يعد خطيًا ، لابد أن نتساءل : أية طريق إلى أمام ؟ أية طريق هى الحياة ؟ والحدث غالباً ما يكتسب منطق الكيد المرتد .

[٤] تميّزات

إن التغيير فى الحداثة ربما ندعوه ما بعد الحداثة . وبرؤية السابق بعيون اللاحق ، نبدأ فى تمييز أشكال ثانوية قريبة لنا الآن من الحداثات العظمى التى « سوف تقلق الطفل » يوماً ما .

لذا ، فإن نص الحداثة الكلاسى هو « قلعة آكسل » لإدمون ويلسون ؛ دراسة فى الأدب الخيالى من ١٨٧٠ ــ ١٩٣٠ [صدر ١٩٣١] ، والمحتويات : الرمزية ، ييتس ، فاليرى ، إليوت ، بروست ، جويس ، ستاين .

وكذا ، بعد أربعين عاما ، نظريتنا البديل هى « تمزقات أورفيوس » : نحو أدب ما بعد حداثى [صدر ١٩٧١] ، المحتويات : صادر ، من فيزياء Pata إلى السوريالية ، هيمنجواى ، كافكا ، من الوجودية وحتى الأدب ، جينيه ، بيكيت .

خطأ مطبعى : لابد أن جرترود ستاين قد ظهرت فى العمل الأخير ، لأنها قد ساهمت فى كل من الحداثة وما بعد الحداثة .

ويمكننا كيفيا شرح أن حداثة الأدب تشمل أعمالا معينة ما بين جادى « أوبو ملكاً » (١٨٩٦) وجويس « سهرة فينيجانز » (١٩٣٩) ، فأين كيفيا نقول أن ما بعد الحداثة بدأت ؟ فى عام سبق عن « الشهرة » ؟ مع « غثيان » سارتر (١٩٣٨) أو « مورفى » بيكيت (١٩٣٨) ؟ وفى أى حالة شملت ما بعد الحداثة كتّابا مختلفين مثل : برث ، أورثلم ، إيكر ، إيكيت ، إينز ، لا نكوت ، أورجيز ، ركت ، أوروفس ، آتور .

سؤال:أوليست « أوبو ملكا » ذاتها ما بعد حداثية مثلما هى حداثية ؟ .

[٥] نقاد

إن ادعاءات الحداثة محكومة بالرمزى ونقاد الأساطير بخاصة ، وثقافة عقلانيى النصف الأول من القرن عموماً ، ولا يزال المشهد المعروف يهيمن على دراسة الأدب .

استثناء : كارل شابيرو فى « ما وراء النقد » (١٩٥٣) ، « دفاعا عن الجهل » (١٩٦٠) . أيضا « المعتوه » ، « المشاكس » من أجل أكاديمى أحسن العاقلين ؟

وفى انجلترا مثلما فى أميركا ، نقاد معروفون ، مختلفون كما يبدو ربما فى السن ، النوع ، أو التمييز ، ويشاركون فى رؤية الحداثى واضحة : بلاك مور ، بروكس ، كونوللى ، إمبسون ، فراى ، هاو ، كازن ، كيرمود ، ليفز ، ليفن ، بريشت ، رانسوم ، راف ، ريتشاردز ،

ما بعد الحداثة ببليوغرافيا شبه نقدية

شورير، تات، تريلنج، وارين، ويلك، ويلسون، ونترز، وغيرهم.

ولا شك أن كثيرا من الفقرات هناك بكتابات هؤلاء النقاد — عند ليفز ،فلنقل، أو عند ويلسون — أيها سوف يشعل العقول كل عصر. وحتى لو كان هربرت ريد الذى امتلك أكبر تعاطف نشطٍ لمبدع، حدسه الكريم أمكنه أن يضمن الجديد، نادراً ما اعتنق المبتذل. لقد انهمك بروح الحداثى فى انجذابه الفوضوى، وانشغاله بغلبة المعاناة فى إدراكه الحسى بكينونته المتجددة. صاح: راقب الطفل! بالنسبة له، التعليم من خلال الفن يعنى التسليم بإيروس. معتقدا أن الخيال يخدم أغراض الخير الأخلاقى، أما ريد فكان يأمل فى توريط الفن إلى وجود تام الكمال لدرجة أن موضوعه الشائع أصبح بسيطا، كضرورة كخبز وماء. إنه الأمل القدسى لا يزال حيًا رغم البكم فى أوساطنا، أيستدعى (ما الفن) عند تولستوى؟ يمكننى بالكاد أن أفكر فى ناقد آخر، وحتى أصغر بعدة عقود، والذى ربما ألف قصته الغرامية غير العادية «الولد الأخضر».

إن ثقافة نقد الأدب لا تزال تحكم بادعاءات الحداثى. ويصح هذا خاصة لدى مهنة الأكاديمى، باستثناء لغوى معين، بنيوىّ، أو مدارس التأويل. لكن يصح هذا أيضا لدى الثقافة المزعجة غالبا بإعلامنا. إن مراجعات النيويورك للكتب، التايم [القسم الأدبى]، وكذلك النيويورك تايمز يشاركون فى طموح معين على الإدراك والحيوية، على الذكاء حقيقة، مخفين مقاومات الجديد. وكل شكوكى أكثر فى فترات المحور، ثقافة العقل التى تصر على نظم قديمة بزىّ ماهر أو متردد، وبواسطة الاتصال اليدوى، تمنع وتكبح.

عتاب ذاتى: احذر من الأحكام العفوية للإعلام. فهو يلعب دورا قوميا، وقحا، حاسما، مثلما لعبه كمحكمة عليا فى الخمسينيات. متصلب ومتحكم كما ربما فى الإبداع مثل مفهومه العام — الذى يستولى على ذواتنا — ولا يزال القيّم على سلامة عقلنا الجمعى. راقب أيضا نوعية المنشور العالية التى يستشهد بها [كتبتُ هذا فى ١٩٧١].

[٦] ببليوجرافيا

ما هو ذا تقسيم زمنى (كرونولوجى) فضولى لبعض نقد ما بعد الحداثة:

١ — **جورج ستينر**: «اعتزال الكلمة» (١٩٦١). وله أيضا «اللغة والصمت» (١٩٦٧)، «بعيدا عن التشريع» (١٩٧١).

٢ — إيهاب حسن: «**تمزقات اورفيوس**» (١٩٦٣). **وله أيضا** «**أدب الصمت**» (١٩٦٧).

٣ — **هوج كينر**: «**الفن فى مجال مغلق**» (١٩٦٤). **وله أيضا** «**صمويل بيكيت**» (١٩٦١)، «بيركلى ولوس انجلوس» (١٩٦٨)، «ضد المزيفين» (١٩٦٨).

٤ — **ليزلى فيدلر**: «المتغيرون الجدد» (١٩٦٥). وله أيضا: «ساعة أطفال» أو «عودة التابع المتفانى» فى الحريات من تحرير **إيهاب حسن** (١٩٧١)، «**مقالات مجموعة**» (١٩٧١).

٥ — سوزان سونتاج: «جماليات الصمت» (١٩٦٧). **ولها أيضا** «**ضد التاويل**» (١٩٦٦)، «صيغ الرغبة المتطرفة» (١٩٦٩).

٦ — **ريتشارد بويرير**: «**ادب النفايات**» (١٩٦٧). **وله أيضا** «**حكماء البارودية الذاتية**» (١٩٦٨)، «**الذات المعدّلة**» (١٩٧١).

٧ — **جون برث**: «أدب الإجهاد» (١٩٦٧). وله أيضا «الضائع فى الملاهى» (١٩٦٨).

وها هى ذى بعض الأفكار المهيمنة لذاك النقد: فعل الأدب فى التنقيب، السؤال بحد ذاته؛ تدمير الذات، أو تجاوز الذات للأساليب؛ التحول للشعبى، لغات الصمت.

[٧] مراجعات

إن مراجعة الحداثة تستبدل ببطء؛ وهذا دليل آخر على مابعد الحداثة. ففى «الذات المعدّلة» يحاول ريتشارد بويرير أن يتوسط ما بين الحركتين. إنا نحتاج لاستدعاء تعاليم النقد الرمزى، آثار الحلقات الدراسية فى فصليات العقود الثلاثة الأخيرة، كى نتذوق مثل هذه العبارات:

إن ثلاثة من أعظم النصوص واكثرها استخداما فى نقد القرن

العشرين هى ، موبى ديك ، عوليس ، الأرض الخراب ، مكتوبة فى تهكم ، مكتوبة ضد أى جهد لتناغم العناصر المتنافرة ، وضد أى قيمة أسطورية أو استعارية .. لكن بينما هذه الصيغة من الخيال الأدبى متطرفة فى علاجها البارودى أساسا للأساليب ، فإن تطرفها هو فى اهتمام مشاعرها أساساً المحافظة .

* * *

وأكثر الأمثلة تعقيدا فى أدب القرن العشرين مثل عوليس والأرض الخراب ، فإن نهاياتها تبدو بارودية فى المقاربة مع نهاية [جيلز/ولد خليع] عند برث ، فهو أكثر من مزدرٍ لإحكامها الأسلوبى وشكلها الخاص .

وهناك بالتأكيد بعض العقول الفلسفية العميقة فى قرننا قد اهتمت بذاتها بمرض انظمتها الفعلية : هيدجر ، فتجنشتين ، سارتر . ومؤخرا كتّاب مختلفون امثال جون كادج ، نورمان أوبراون ، إيلى ويزل قد انصتوا قصدا لأصوات الصمت فى الفن أو السياسة ، الجنس ، الأخلاق ، أو الدين . وفى هذا السياق لم تعرض عبارات بويرير فحسب لرغبة الناقد ؛ بل تكبح ما ضد جماليات الحداثة .

لا يزال لنا طريق ما لتحقيق هذه الجماليات ، وليس واضحا أن فن ما بعد الحداثى يعطى سابقة عالية لتلك النهاية . ربما يمكننا البدء بمراجعة الحداثة شأن مراجعتنا معتقدات ورثناها عنها . وفى [الدوام] يحذر فرانك كيرمود بحذر من محاولة القيام بمهمة . وناقد المدينة العظمى ، يميز ما بين شكلين من الحداثة — ما يدعوه Palaeo بالايو — والحداثية الجديدة » يستجيب ربما للحداثة وما بعد الحداثة — ويأخذ على « اللافن » الجديد ، والذى يصح أن يتتبعه عائداً إلى دو شامب . لكن تفضيله « للدوام » يغوى التيار بأشياء ماضوية . وعلى المثال ، يكتب كيرمود : « إن فن الصدفة بالمطابقة ، وبكل جدّته ، امتداد لفن سابق ، وواقعيا تتضخم مقولة واحدة عن ذلك الفن » . أليست هذه الجملة تقترب من الاحتمالات أكثر مما تفتحه ؟ وهناك منظور آخر للأشياء يصفه جوته : « إن أكثر الأشياء أهمية هو عنصر المعاصرة ، يؤثر بنقاء أشد فى ذواتنا ، وكما نحن فيها » . وأظن أننا لن ندرك الخبرة الثقافية للحظتنا لو أصررنا على أن الفنون الجديدة هى « تطورات هامشية للحداثة الأقدم » أو أن التميزات ما بين « الفن » و« المزحة » متقاطعة مع أى علم جمال مستقبلى .

إذن فنحن نميل إلى تقدير الحداثة بمصطلحات ما بعد الحداثة [بويرير] أو نتسحّب من تلك الإجراءات [كيرمود] ، وسوف ننتهى بأداء شئ ما لكل ، لأن العلاقات والقياسات تسكن تفكيرنا . لم تقف الحداثة فجأة كى تبدأ ربما ما بعد الحداثة : إنهما يتعايشان فى التو . إن خيوطا جديدة تنبعث من الماضى لأن عيوننا تنفتح كل صباح على جديد . وفى إطار عقلى معين ، ميكلا نجلو أو رمبرانت ، جوته أو هيجل ، نيتشه أو ريلكه ، يمكن لنا الكشف عما بعد الحداثة ، مثلما أوضح بالصدفة إريك هيللر . وانظر فى هذه الفقرة المذهلة من [رحلة الفنان فى الداخل] :

« لقد قضّى ميكلانجلو معظم يوم عمله الأخير ، ستة أيام ما قبل موته ، محاولاً إنهاء المُنتَحبة والمعروفة « رواندنينى المُنتَحبة » ولم ينجح . ربما وقع ذلك من طبيعة الصخر لدرجة انه تركها غير منتهية وأكملها رمبرانت باللون : إن وظيفة المادة تخدم نفيها الخاص . هذا النحت بدا بأنه يصرح أن صانعه مصمم فى النهاية على استخدام مرمر أكثر بقدر ضرورى ليوضح أن المادة لا تهم ؛ وما يهم بمفرده هو روح الباطن النقية . »

يتصور ميكلانجلو هنا ، عدا أى مكافحة للمادة فظة الوجود ، هالة من الوعى الغنوصى الذى ربما نميل نحوه . ولو اننا يمكن وبعدل أن ندعوه ما بعد حداثى ؟

اينما يتقابل الحداثى وما بعد الحداثى : أولا تصنع قائمتك الخاصة :

١ — بليك ، صاد ، لوتريامون ، رامبو ، ميلارميه ، ويتيان ، وهلم .
٢ — دادادا .
٣ — السوريالية .
٤ — كافكا .
٥ — سَهرة فينيجانز .
٦ — المزامير
٧ — ؟ ؟ ؟

[٨] الحداثة

مامن مكان لأعرض تعريفا مفهوما للحداثة . من آبولينير وآرب إلى فاليرى ، وولف ، وييتس - وييدو أنى أفتقد الحرفين س ، ص - فتجرى الهجائية من المؤلفين الذين وزعوا انفسهم تذكاراً على الموضوع ؛ أما العمل الثقيل لريتشارد إلمان وتشارلز فيدلسون ، « التقليد الحداثى » ، فلا يزال يقف كأفضل تخليص لتلك « المغامرة الروحية الضخمة المشتملة

على فكر علمى واجتماعى وفلسفى ، ونظريات أدبية وجمالية وبيانات ، مثلما هى على قصائد ، روايات ، دراما . »

دعنا فقط للتعريف ، نتوقع الاتفاق ، وبين هذا جد بسيط . يصحّ ما بين عقول ذائعة الصيت وباستفاضة ، وليس فقط طباعاً نقدية فظة . ويكون هنا ، على المثال ، العنصر الحداثى فى « الأدب الحداثى » مثلما قال ليونيل تريلنج :

يمكن لى تعريف ذلك بالوقوع فى دائرة السحر لثقافتنا مع الثقافة بذاتها ... إن خط العداء اللاذع للحضارة التى تدور حولنا [أدب حداثى] .... وأغامر بالقول أن فكرة خسران واحد لذاته تعود لنقطة تدمير الذات ، تسليم لخبرة دون النظر لاهتمام شخصى أو اخلاقية مبتذلة ، هروب تام من المواثيق المجتمعية ، « عنصر » مكان ما فى العقل بكل شخص حداثى .

وبنسبة هذا ، يقاوم هارى ليفين فى « ما الذى كانته الحداثة ؟ » : إذن لا يزال هناك حداثتان ، لو أجادل ، نحن أطفال نزعة الأنسانية والتنوير . كى نعرّف ونعزل القوى واللا سببية ، وبحس معين ، يصبح التفكير نصرا . وبحس آخر ، يعيد إجباراً تيارا تحتيا ضد المفكرين ، أتى على السطح ، فاستدعى ما بعد الحداثى .

وحتى جدل الحداثة لا يزال فى منظور أوسع ، كما مع مونروك . سبيرز فى [ديونيزوس والمدينة] ، مع نزعات استبصار أبوللى ؛ يتوضح منطلقا كطاقة من نقائض التاريخ ، تصنع الحداثة تناقضها الخاص .

وبغرضى ، دع الحداثة واقفة لأجل س : نافذة على جنون بشرى ، درع

ما بعد الحداثة
ببليوغرافيا
شبه نقدية

برسيوس ضد ميدوزا التى تحملق ، حلم ببعض العبوس ، عروس فن مثقفة . ولأعرض ، بدلاً ، بعض السنن والفراغات . دع القراء يملؤونها باستفهامهم أو تكشيرهم . إنا نقدر ما نختار :

ا ـ المدينية :

الطبيعة فى محل شك ، من « مدينة "Fourmillante" لبودلير إلى باريس بروست ، دبلن جويس ، لندن إليوت ، نيويورك دوس باسوس ، برلين دوبلين . إنه ليس سؤالاً عن المكان لكن عن الوجود . إن مصحّة « الجبل السحرى » وقرية « القلعة » لا تزالان مغلقتين فى فراغ روحٍ مدينى . مدينة Yoknapatawpha لفوكنر أو Mid-lands لورنس ، تعرّفان المدينة مثل تهديد منتشر .

ب ـ التقنية :

المدينة والآلة تُصنّعان بل تعيدان تصنيع بعضهما البعض . التمديد ، الانتشار ، وعزلة الإرادة البشرية . ولو أن التكنولوجيا لا تظهر ببساطة كطابع حداثة ؛ فهى صيغة لكفاحها الفنى . شهادة للتكعيبية ، المستقبلية ، الدادية . وهناك ردود فعل أخرى للتقنية : البدائية ، السحرية ، زمانية برجسون ، تفكيكية الشعور ، إلخ .

[انظر : ويلى سيفر فى « الأدب والتكنولوجيا » .]

حـ اللاإنسانية :

فى الحقيقة يعنى أورتيجاى . جاسيت حكم النخبة ، التهكم ، التجريد [نزع إنسانية الأدب] . وبديل الأسلوب ، دع الحياة والجماهير تُعيل أنفسها . « لقد أصبح الشعر جبرية الاستعارة العليا . » بدلاً من إنسان فيتروفيا Vitrovian ، وتصور ليوناردو الشهير عن القياس البشرى ، لدينا كائنات بيكاسو المتشظية على مستويات عدة . ليس أقل من الانسان ، فقط فكرة أخرى عن الإنسان .

حكم النخبة : الفاشية السرية أو الأرستقراطية : ريلكه ، بروست ، ييتس ، إليوت ، لورنس ، باوند ، دانتزيو ، ويندهام لويس ، إلخ .

التهكم : المسرحة ، التعقيد ، الشكلانية . عزلة الفن لكن أيضا تلميح مكتوم باكتماله المتطرف . « د . فاوست » و« اعترافات فليكس كرول » . التهكم بوعى لانعدام الكينونة .

التجريد : اللا شخصية ، البساطة الرفيعة ، الاختزال ، التركيب ، تحلّل الزمن أو مكانيته . لذا يُعقب موندريان على نزعة الاختزالية : « لخلق الحقيقة البكر فى مرونة ، ومن الضرورى تحويل الصيغ الطبيعية إلى عناصر صيغة ثابتة ، واللون الطبيعى إلى اللون الأولى . » كذلك يعقب جابو على الدلالية : « لقد كشفت قانوناً عالميا أن عناصر الفن البصرى مثل الخطوط ، الألوان ، الأشكال ، تمتلك

قواها الخاصة للتعبير ، مستقلة عن أى مؤسسة بمفاهيم خارجية للعالم .... » والمعادل الأدبى لهذه الأفكار ربما يكون « حيز الزمان » .

[أنظر : جوزيف فرانك فى « صيغة المكان فى الأدب الحداثى »]

ملحق : هناك الكثير فى « اللا إنسانية » لأجل « فكرة أخرى عن الإنسان » : وهناك كذلك تحول بدائى ضد الإنسان ، وفى أحيان تجديد لمشاعر سوبرمان . من « ملائكة » ريلكه ، « سمك » لورنس :

قلبى يتهم ذاته
التفكير : إنى لست قياس الخلق
إن ما ورائى ، هذه السمكة
وربُّه واقف خارج ربّى .

د ـــ البدائية :

الصيغ الأصلية ما وراء التجريد ، وتحت تهكم الحضارة . قناع إفريقى ، بهيمة تتدلى باتجاه Bethlehem بنية طقوس أو أسطورية ، الاستعارة من حلم البشر الجمعىّ . ألواح بارعة لزمان ومكان أدبيين ، عارفة بتناسخ أرواح أدبية . أيضا ، ديونيزوس وعودة المقموع عنيفا .

[انظر : نور ثروب فراى ، فى « قرن الحداثة » .]

هـ ـــ الشبقية :

كل الأدب مهيج لكن جنس الحداثة يخدش الجلد من الداخل . إنه ليس فحسب حرية الشهوة ، بل لغة جديدة للغضب أو الرغبة ، الحب الآن أصبح خدينا للمرض . المازوسادية ، الأنانية ، العدمية ، الشذوذ . يبحث الوعى بانفصال عن إطلاق ذاته فى العالم . فترة مستجدة فى المكافحة ما بين إيروس وثناتوس .

[انظر : ليونيل تريلنج ، فى « مصير المتعة » .]

و ـــ النبْذية :

ما وراء القانون ، تستقر فى التناقض الظاهرى . أيضا ، الدوام ، الاستلاب ، اللا خدمية ! كبرياء الفن ، بالذات ، يعرّف الأحوال بعاره الخاص . تحطيم الأديان ، الانشقاق ، الإفراط . إن ما وراء النبذية ، هو باتجاه الرؤية . بذا فهو التفسخ ، والإحياء .

[انظر : ناثان أ . سكوت ، فى « المركز المُحطّم » .]

ز ـ التجريبية :

الابتداع ، التفكيك ، لمعان التغيير فى كل أشكاله الجمالية . لغات جديدة ، ومفاهيم جديدة للنظام . أيضا ، كلمة البداية تصنع معجزاتها فى محل السؤال وسط إعجاز فنّى . القصيدة ، الرواية ، أو المسرحية من ثم لن يمكنها أن تحمل نفس الشىء .

وفى تلك السنن السبع ، لم أبحث كثيرا عن تعريف للحداثة ، فقط عناصر متعيّنة أراها تتقاطع ، وتحملنا للأمام نحو ما بعد الحداثة .

[٩] ما لانتخيّل

إن ما لانتخيل يقع فى مكان ما بين مملكة الرضا وبحار الهستيريا . فهو يعوّق كل الجغرافيات ؛ ويخادع روح المسافر المارّ دون قصد فى عالم أمكنتها ؛ وقت الترددات . ولو أن واحداً أمكنه العودة كى يحكى حكايته فلربما يعرف كيف يتهجى قسمة الإنسان .

أعرف أن مصادر الإنسان جدّ معرّفة ، وأن خياله لا يزال هو العضو التكنولوجى لنشاته . حتى إنى أمتلىء بإحساس أنه فى العقود القليلة القادمة ، وبالتاكيد خلال نصف قرن ، فإن الأرض وساكنيها سيكونون آخرين ، وربما تتلف ، وربما تكون على طريقة يوتوبيات غير مميزة الكوابيس .

ما من لغة لدىّ لتبيان هذا الشعور مع إدانته ، وما من خيال كى نفهم خصوصية هذه القسمة . وكى نتعايش من ساعة لأخرى أجيش بعاطفة الاستشهاد بـ « أشياء أخيرة » . وبهذا الشعور لست وحدى . إن الابتهال بكوارثنا شائع للغاية ، ونرويه باسم ذلك الثالوث غير المقدس : السكان ، التلوث ، الطاقة [اقرأ : الإبادة الجماعية] ، مؤملين فى تهدئة ضراوته ، كى يستحيل مصيرنا لنقيضه . لكن فورا تهدهد عقولنا نفسها كى تنام مرة أخرى على أغنية التجريدات هذه ، وقليلا ما تخطط . إن الوحشة بموت الحكماء تجلب لنا اقرب الموت . وليس تعديل الوعى البشرى فى متناولنا . أما التبشير الكبير بالتكنولوجيا ؟ وأى تكنولوجيا ؟ التى عند فولّر ؟ التى عند سكينرز ؟ التى عند سترا نجيلوف ؟ د . نو ؟ مهندسى التحرير أو السيطرة ؟ التبشير فى كل شىء ، لدرجة انه ، شَرْطىّ ، فى هذه الحالة الملتبسة . وعلى الحق ، نستقر سعيدين فى مالا نتخيل ، كما نستقر فى مهمتنا : الأدب . يمكننى تعلّم التدريب السويدى بغرفة السجن ، وليس يمكننى تحضير ذاتى لـ« دراسة الأدب » كما لو أن الأرض لا تزال هى فى دورة خيالاتنا .

وإنى آمل أن يصير ذلك هو الأمل .

ما بعد الحداثة ببليوغرافيا شبه نقدية

[١٠] ما بعد الحداثة

إن ما بعد الحداثة ربما تكون استجابة ، مباشرة أو غير مباشرة ، لما لا نتخيل ، ما بعد الحداثة تلمح فقط لأقصى حالاتها التنبؤية . تأكيداً فهى ليست نزع إنسانية الفنون التى تعنينا الآن ؛ بل نزع لا إنسانية الكوكب ونهاية الإنسان . إننا ، أظن ، سكان زمن آخر ومكان آخر ، ولم نعد نعرف ما الاستجابة الملائمة لحقيقتنا . وبحس كلنا تعلمناه ، معتدلين ـ لزمان ومكان أمكننا استدعاءهما فى ذواتنا ـ رغم أن العالم أصبح قريتنا بذا السبب يبدو باطلا أن نقارن ما بين فنانى الحداثة وما بعد الحداثة ، يتراوح « الأساتذة » ضد « الناشئين » . والأخيرون أقرب من « الصفر فى العظم » إلى الصمت أو الإجهاد ، وأفضلهم بلمعان يعرض مصادر الفراغ . لذا فإن قدرة جويس الكلية الظرفية تستسلم لأهمية بيكيت ، الوريث والنظير ، ليس أقل عبقرية ، بل أكثر صرامة . ولو أن التحرك نحو الفراغ ، فكلاهما أحيانا يمرّ إلى الجانب الآخر من الصمت . إن تحقق فنهما هو عمل ، يظل فنا ، يدعى إلغاء ذاته [بيكيت ، تينجولى ، روبرت موريس] ، أو أيضا يصبح غير مميّز عن الحياة [كادج ، روزنبرج ، مايلر] ، إن دوشامب توضح الطريق ببرود .

(نحن غالبا ما نستخدم العدمية ، وبدون تاريخية ، كي تشير إلى قيم نكرهها . وهى احياناً تروق لأطفال مارسيل دو شامب .

وعلى المثال ، جون كادج فى « Hpschd » ، يصر على الكم أفضل من النوع ، ولا يستسلم للعدمية ، بعيد بعيد عنها ، يطالب :

ـ بالرفاهة والترخيص للكائن ، والكرم

ـ باكتشاف التعدد ، التحير من حكم سابق

ـ بتغيير الفهم ، الوعى ، من خلال التنوع والعشوائية .

إن كادج يعرف كيف يمتدح دو شامب : « المتبقى منهم كان فنانا . أما دوشامب فيجمّع الغبار . »

لم أعرّف الحداثة ؛ وتعريف ما بعد الحداثة إمكانية أقل . دون شك ، كلما تأملنا أكثر ، احتجنا أكثر لتصنيف ما نقول . وربما يخدم الحذف فى تأهيل هذه الملاحظات .

سنن الحداثى ـ ملاحظات ما بعد الحداثى

ا ـ المدينية : ـ المدينة وأيضا قرية العالم [ماكلوهان] ، وقرية سفن الفضاء [فوللر] المدينة مثل كون . لذا ، أدب الخيال العلمى .

ـ بهذه الأثناء ، تحطم العالم إلى جبهات ، أمم ، قبائل ، عشائر ، أحزاب ، لغات ، شيع . الفوضوية والتشظى بكل مكان . هل تنوع جديد أم استهلال لديكتاتورية عالمية ؟ أو اتحاد عالمى ؟

ـ قد كُشفت الطبيعة جزئيا فى فعالية البيئة ، الثورة الخضراء ، التجديد المدينى ، الطعام الصحىّ ، إلخ .

ـ بهذه الأثناء ، دخل ديونيزوس المدينة : شغب السجون ، جرائم مدينية ، فن الإباحية ، إلخ . والأسوأ ، المدينة مثل مَحرقة أو معسكر موت : هيروشيما ، درسدن ، اشفيتز .

ب ـ التقنية :

ـ تكنولوجيا هاربة ، من الهندسة الوراثية وإلى السيطرة الفكرية لغزو الفضاء . المستقبليون وعاشقو التكنولوجيا . الرعويون ومحطمو الآلات (خوف بطالة) .

ـ كل فيزياء الفنون تغيرت . إعلام جديد ، صيغ فنية جديدة . مشكلات الكتاب صارت صناعية .

ـ التشتت دون حدود بوساطة الإعلام . الحس يصبح « القلق » ، ثم « اللا معّرف » [روزنبرج] . المادة تختفى فى المفهوم ؟

ـ الحاسوب كوعى بديل ، اعتماد متنام على أنظمة سابقة ؟ أم يساعد فى تخليق صيغ خيالية ؟

جـ ـ اللاإنسانية :

ـ ضد النخبة ، ضد السلطوية . انتشار الذات ، المقاسمة .

الفن مشاعى ، اختيارى ، فوضوى . القَبول .

ـ فى ذات الوقت ، التهكم صار تطرفا ، مسرحة لاستهلاك الذات ، مقياسا لطاقة المعنى . أيضا كوميديا عبث ، فكاهة سوداء ، بارودية جنون متفكه رخيص ، « المعكسر » النفى .

ـ التجريد مأخوذ بحدّه ومُستعاد بصلابة جديدة : الشيء الموجود ، صندوق Brillo موقّع عليه أو علبة حساء ، رواية لا خيالية ، رواية كتاريخ . والمُعدّل من فن مفهوم (تجريد) إلى فن بيئى (صلابة) .

ـ Warhol يتمنى أن يكون آلة ، Cioran يجد إغراءاته المتكافئة . الأنسنة تستسلم إلى مادون الأنسنة أو ما بعد الأنسنة . وتستسلم كذلك إلى انسنة مشاعية ، كما فى الخيال العلمى ، مثلما عند فوللر ، كاستانيدا ؛ ن . و . براون ، أرسولا لوجون .

إن « اللاإنسانية » تعنى أخيرا ، فى كل من الحداثة وما بعد الحداثة ، نهاية الواقعية القديمة . وبازدياد ، تحل نزعة الخداع محلها ، ليس فقط فى الفن بل أيضا فى الحياة .

ويساهم الإعلام بافتضاح بهذه العملية فى مجتمع ما بعد الحداثة . فى [الممثل والتمثيل يصنعان ذاتهما] يقول هارولا روزنبرج : « لقد انقلب التاريخ على عقبه ؛ تبدّلت الكتابة فى تقديم ظهورها ، وكل رجل دولة فهو جنين مؤلف . بذا فإن نزعة الخداع عند العقلاء مناسبة لدى الفن الشعبى أو الواقعية الجديدة . الحَدَث لا يحتاج أن يحدث أبدا .

إن نهاية الواقعية القديمة تؤثر أيضا فى حس الذات . لذا فإن « اللا إنسانية » فى كل من الحداثة وما بعد الحداثة ، تتطلب مراجعة الذات الأدبية أو المبدعة الشاهدة :

فى الحداثة

ـ تعاليم السوريالية [بريتون] ، أفكار نزعة اللا شخصية فى الفن [أقنعة بيتس ، تقاليد إليوت] ، صيغ ما فوق اللا شخصية [نهر الوعى عند جويس ، بروست ، فوكنر ، نين ، أو تأصيل الذات عند لورنس] .

[أنظر : روبرت لانجبوم فى « روح الحداثة »]

فى ما بعد الحداثة

ـ انعكاسات الذات المبدعة ، اندماج الحقيقة والأدب [كابوت ، وولف ، مايلر] ، ظاهراتية [هوسرل ، سارتر ، مارلو بونتى] ، أدب الوعى لبيكيت ، تنويع على الرواية الجديدة [ساروت ، بوتور ، روب جرييه] ، رواية اللغة [Tel Quel ، سولرز ، تيبادو] .

[انظر : فيفيان ميرسيه فى « الرواية الجديدة » .]

د ـ البدائية :

ـ نبعد عن الأسطورى ، باتجاه الوجودى . اقرع وأصعد . القوة والعفوية لـ« الزنجى الأبيض » عند [مايلر] .

ـ فيما بعد ، عبقريات ما بعد الوجودية ، مخدرات [ليرى] ، ذات ديونيزوس [براون] ، المازحون [كيسى] ، جنون [لاينج] ، نزعة الروحانية والسحر [كاستانيدا] .

ـ الحركة الهيبية . صنم الخشب ، موسيقى الروك والشعر ، الكوميونات . ثقافة « كتالوج الأرض الكلية » . أغنية شعبية .

ـ يسوع البدائى . روسو الجديد وديوى الجديد : حركة الجهد البشرى ، الدراسة المفتوحة [جودمان ، روجرز ، ليونارد] .

هـ ـ الشبقية : ـ ماوراء محاكمة عشيق ليدى تشاترلى . إلغاء الرقابة . مطبعة جروف ومراجعات إيفر جرين .

ـ الجنسية المستحدثة ، من انتعاظ ريتشان إلى الانحراف بأشكاله العديدة ووعى الجسد عند إيزالين .

ـ الرواية اللوطية . [بروفس ، فيدال ، سيلبى ، ريتشى] . من تساوى الجنسين وإلى السحاق . باتجاه الخنثوية ؟

ـ المعسكر وفن الإباحة الكوميدى . الجنس بمسرحة أنانية .

و ـ النَبْذية : ـ الثقافات متجابهة ، سياسية وغيرها ، حركة الكلام الحر ، S . D . S . الطقسيون ، مناضلو الكنيسة ، تحرير النساء ، J . D . I ، قوة Chicano السوداء والحمراء ، إلخ . العصيان وردّ الفعل !

ـ ما وراء الانسلاخ عن الثقافة العامة ، القَبول ، الانفصال ، نزعة الدوام . التحول لتطرف التجريب فى الفن أو السياسة أو الأخلاق .

ـ « طرق » الغرب المتجابهة أو ماوراءالطبيعة ، فلسفة Zen البوذية ، الهندوسية . أيضا ، صوفية الغرب ، الفلسفة المتعالية ، العرافة ، التنجيم .

[انظر : « البدائية » سابقا .]

ـ عبادة الرؤيوية واسعة الانتشار ، فى أحيان كالإحياء ، وأحيانا كالإبطال ـ وغالبا كلاهما .

ز ـ التجريبية : ـ البنية المفتوحة ، اللا مستمرة ، المرتجلة ، الغامضة ، أو المخاطرة . استراتيجية « لعبة ـ النهاية » واساليب سوريالية جديدة . كلاهما فى صيغ مختزلة ، معتدلة ، آثار وفيرة خارجة عن المالوف . وعلى العموم ، ضد الشكلانية .

[انظر : كالفين تومكينز فى « العروس والعُزّاب » .]

ــ التــزامــن . الآن . فن مــؤقت (Scupture من ثلج مجفف أو حفرة فى Central Park ممتلئة بالتراب .] . ما وراء العلم للإنسان . زمن مجرد .

ــ فانتازيا ، مسرحة ، فكاهة ، حَدَث ، بارودية ، « نفايات » [بارثلم] . أيضا ، زيادة الأنعكاس الذاتى [انظر التهكم فى « اللاإنسانية » سابقا] . الوسيط ، اندماج الصيغ ، فوضى العوالم . نهاية الجماليات التقليدية التى تركز على « الجمال » أو « فرائدية » العمل الفنى ؟ و« ضد التأويل » [سونتاج] .

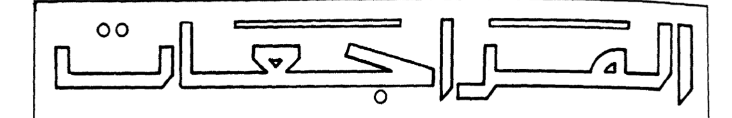
فى [هياج بشرى لأجل الهيولى] جادل موريس باكهام أن « الفن مقولة مفارقة ، مؤسسة بميثاق ، والفن ليس مجالات مدرك حسى ، لكنه يلعب دورا . » وفى [فن الزمن] يقول مايكل كيربى « إن الجماليات التقليدية فى سؤالها اتجاه سحرى خاص أو حالة عقلية تركز على مدرك حسى حساس للعمل ... وجماليات [ما بعد الحداثى] لا تستغل اتجاها خاصا أو نظاما ، والفن يُرى مثل أى شىء آخر فى الحياة . » وعندما يرى الفن مثل « أى شىء آخر فى الحياة » تنفك الفانتازيا عن « ترابطها الموضوعى » ؛ وتصبح أسمى الفانتازيا . ولهذا فإن فن ما بعد الحداثة ، كيفما يرى فى المُدرك الحسى للحداثى ، يخلق قلقا أكثر مما يهدىء ؟ أو هو الميل نحو غنوصية جديدة ؟

[١١) بدائل

إن القارىء دون شك ، يريد أن يحكم بنفسه كم أن الحداثة تخترق الحاضر وكم أن الأخيرة تحتوى عناصر حقيقة جديدة . الحكم ليس دائما مصوغا بالعقل ؛ حب الذات وخوف انعدام الحل يتدخل فى ذلك كثيرا كصراع أجيال أدبية . ويحتمل برغم ذلك أن نلحظ بينما الحداثة ـ باستثناء الدادية والسوريالية ــ قد خلقت صيغها الخاصة من سلطتها الفنية بدقة وذلك لأن المركز لم يعد قائما ، فإن ما بعد الحداثة تميل باتجاه فوضوية فنية فى تعقيد أعمق مع أشياء تتساقط أماما ــ أو تميل نحو الشعبية .

وبتأمل بعيد ، نقول إن سلطة الحداثة ـ الفنية ، الثقافية ، الشخصية ـ ترتاح إلى الانفعالى ، النخبوى ، نظم الطاقة الذاتية فى وقت الأزمات ، ربما شفرة هيمنجواى هى النموذج الصارخ ، وتقاليد إليوت أو مراسم ييتس هى الأكثر انحرافا ، مثل هذه النظم النخبوية ،ربما تكون آخر ألغاز Eleusinian فى العالم ، ولربما لم يعد لها مكان بيننا ، تهددنا ، فى نفس اللحظة ، بالإبادة والديكتاتورية .

رغم ذلك هل فوضوية أو شعبية ما بعد الحداثة ، أو فنتازيتها ، هى استجابة أعمق ، وإلى حد ما بالقَدَرية ؟ مع أن عواطفى هى فى الحاضر ، ولا يمكننى تصديق أن ذلك كذلك . وصحيح هناك إجمال للحياة فى مجالات متعينة للروح ، الفكاهة والمسرحة ، الحب إطلاقا وحرية الخيال كى يصل تماما لذاته ، وفى الوعى الجمعى للتنوع كما فى الوحدة . أعترف بهذه كقيم تميل لفن ما بعد الحداثى ، وأرى الأخير أقرب ، ليس فقط فى الزمن ، لكن أكثر فى فحواه ، وإلى تغيير الأمل ذاته . ولا أزال أتساءل ، لو أن أى فن يمكنه أن يساعد فى توليد بواعث لابد أن نكتسبها الآن : أو إن أمكننا طويلا أن نستمر فى تقدير فن يُعجزنا كمثل هذا السعى ■



١١٢ العنف والإرهاب بين العلم والدين فى العالم المعاصر ، سمير حنا صادق

ـ ١١٦ الزمان .... والإنفجار الكبير ، مصطفى ابراهيم فهمى ـ

١٢٢ الرباعى الإبستمولوجى ، برينو جاروسون . ترجمة : عزت عامر ـ

١٢٧ ـ ٢ ـ بنية الثورات العلمية ، ع.ع ـ ١٣٠ قراءة النص بين

التحليل والتأويل، رجاء عيد ـ التجريد فن اسلامى ، صافى ناز كاظم ـ

١٤٤ الخبز الحافى بعد مرور عشرين سنة ، محمد برادة.

العنف

بين العلم والدين

رؤية ترى أن عالم اليوم هو عالم العلم، به تتقدم الشعوب، وتنتظم أمور المجتمعات ويزيد الانتاج وتتحسن الصحة..

سمير حنا صادق

فيبدو أننا فى مصر قد انزلقنا إلى بناء هيكل ضخم من الكلام والكلام المضاد يستمد طاقته الذاتية من داخله ، وترتفع درجة حرارته يوما بعد يوم ، ليتحول إلى بركان يقذف بحممه وتزداد فرص انفجاره بمرور الوقت .

ويكمن الخطر الأساسى فى هذا الهيكل إلى المنهج : اذ تزعُم كل الأطراف أنها تستمد أدلتها على صحة موقفها وخطأ الآخرين بتفهم خاص لنصوص دينية ...

ودائما ما يؤدى هذا الاستناد إلى فهم خاص للدين إلى الحدة ، وارتفاع النبرة ، والاتهام بالكفر وما يرتبط بذلك من عقاب فى الدنيا والآخرة ، ولابد أن ينتهى هذا كله إلى العنف والاضطراب .

ولدينا مئات الأمثلة على هذا الهوس المستمر : مقتل السواح واجب فى رأى البعض ، وحرام يقتضى حد الحرابة فى رأى البعض الآخر ....

وبالمثل فقد انشق الرأى بين مفسرى النصوص بعد مقتل فرج فودة إلى : حرام ، حرام ولكن ، حلال ولكن ، حلال . بل وبلغ انحدار مستوى الحوار وغياب المنطق والعقل إلى القاع فيما أوردته الصحف من أن الشاب بائع السمك المتهم بالقتل قد قال مبتسما عند اعتقاله « اتحدى أى إنسان فى المناقشة فى الإسلام » .

وليس هذا المنهج فى مواجهة امور الدنيا بجديد .

ففى بداية تاريخ البشرية مرت قرون عديدة عليها ومفكروها واساتذتها يعملون عقولهم فى استخراج آرائهم اما من نصوص سابقة أو من فكر « مطلق » وهكذا زعمَ هؤلاء المفكرون أن كل المواد تتكون من أربعة عناصر (الماء والهواء والنار والتراب) وأن أمزجة الإنسان أربعة باختلالها يمرض (الدم والبلغم والمرارة الصفراء و المرارة السوداء) دون أى دليل على صدق هذه المقولات .

ولقد انتقل المفكرون بعد ذلك ، وخاصة العرب ، إلى مرحلة أخرى هى المرحلة التجريبية Empericism . ثم تلت تلك المرحلة التى نعيشها الآن فى عصر العلم ، وهى مرحلة التفاعل بين العقل والتجربة .

ورغم ان فلاسفتنا ومفكرينا وعقلاءنا يعرفون كل هذا جيدا ، فقد ارتد جانب كبير منا بكل أسف إلى أولى مراحل الفكر والفهم الإنسانى ، وهى مرحلة استخراج النصوص وأعمال العقل فيها لاستخراج معانٍ وقيم تخدم فى العادة مصالح خاصة ، قد يكون بعضها

والإرهـــــاب
فى العـــــالم المعـــاصر


حفر للفنان عمر جهان

تآمريا ، تماما كما حدث أيام على رضى الله عنه ومعاوية .

وليست هنـاك أى دولة متقـدمة فى العالم ، أو حتى فى طريقها إلى التقدم ، تتخذ هذا المنهج فى العمل والحـوار فى الشئون اليومية للدنيا . حتى إسرائيل ، التى يطالب البعض بالاقتداء بها ، فإنها تتـذكر نصـوصها الـدينيـة فقط عنـد فرضها للظلم والعدوان والتمسك بأرض الميعاد المزعومة ، فلا مكان فى المناقشات الاجتماعية والسيـاسية والاقتصـادية اليومية فى هذه الدول لمحـرمات فكـرية وتفسيرات نصية .

ولعل أخطر ما فى هذا الوضع ، هو أن قيـاداتنا الإعـلاميـة لا تفهم هـذه الحقائق وتساهم بـاستمرار مسـاهمة فعالة باجهزتها المختلفة فى « توليد » هذا الفكر المشوه ، وتترك مهمة الحـد مما يولده من قوى شيطانية إلى اجهزة الأمن العاجزة عن مطاردته .

ولا ينبغى أن يُفهم من هـذا الكلام أننا نقلل من أهمية الدين فى حيـاتنا : فـالـدين مـوجّـه اسـاسى للـوجـدان البشرى ، والدين فطـرة فى الإنسان ، والانسـان الـذى لا دين لـه إنسـان مريض ، والدين هو « البوصلة » التى توجهنا إلى ما فيه الخير للبشر - جميع البشر . ولكن مكانة الدين أكبر واخطر من ان تستغـل أى جماعـة تفسيرهـا الخاص له فى تحقيق مصالح لها

●●●

الديــن

ظهـرت امبـراطـوريـات وتحطمت امبـراطـوريـات ، وقـامت حضـارات وسقطت حضارات ، ولكن بقيت الأديان بصـورة أو بأخـرى تسيطر عـلى فكـر ووجدانيات الجنس البشرى .

ولا عجب فى هذا ، فالجنس البشرى

Homo Sapiens معد بيولوجيا ليكون « صياد جماعى جامع للثمار » وهو قبل ذلك حيوان ثديى يتطلب استمراره فى البقاء أن يعيش اطفاله فى وسط أسرة متماسكة حتى يبلغوا مرحلة معينة من عمرهم .

وتتطلب هذه الخواص البيولوجية ، مواصفات معينة فى أسلوب الحياة ، تتعدى العقل الواعى المشغول بالحاجيات الشخصية ، وتتنافى أحيانا مع المصلحة الآنية للفرد . وهذه المواصفات مزروعة فى وجدانيات الإنسان لا يمكن مجادلتها أو التساؤل بشأنها ، ولا يخرج عنها إلا انسان مريض سقيم يمثل الاستثناء للقاعدة السوية السليمة ، بل ويعرف علماء النفس هذا الإنسان بأن له « شخصية سيكوباتية » .

لهذا يحتاج الإنسان إلى الدين ، فالدين يجسد هذه الاحتياجات الوجدانية فى نصوص وتعليمات تحل هذا التناقض بين هذه الخواص الوجدانية الأساسية الهامة وبين العقل النفعى الآنى .

وتتفق كل الاديان فى جوهرها على « أخلاقيات » تجسد هذه الخواص المدفونة : حب الإنسان لأولاده ولوالديه ولزوجته ولعشيرته . الصدق فى القول وكراهية الكذب ، التعاون على أوجه المعيشة المختلفة ، حب العدل وكراهية الظلم ... إلى آخر هذه « الأخلاقيات » الجوهرية المتأصلة فى جينات كافة عشائر الجنس البشرى .

هذا هو جوهر الدين .. وهذه هى أهميته .

ولكن الأديان تظهر فى أزمنه معينة ، وفى أمكنة معينة ، وفى مجتمعات معينة ، ولهذا فإنها تحيط هذا الجوهر بأساليب وطرق لعلاج ما تقابله هذه المجتمعات من مشاكل ، فهى تنظم أوجه المعيشة المختلفة لهذه المجتمعات من اجتماعيات واقتصاديات ، واحيانا وسائل الوقاية من الأمراض ، وانواع الغذاء ... إلخ .

فلقد ظهرت المسيحية مثلا فى أوج قوة الامبراطورية الرومانية ، وفى مجتمع خاضع لسلطة هذه الامبراطورية ، ومن هنا كانت تعاليمها تحض على المقاومة السلبية : « من ضربك على خدك الايمن حول له الايسر » و « ما لقيصر لقيصر وما لله لله » .

ولكن ببزوغ عصر الصناعة والعلم فى القرن الثامن عشر بدأت تظهر بعض الصعوبات فى تطبيق بعض هذه التعاليم الدينية الخاصة بالمعيشة اليومية الدنيوية . فبداية فقد اكتسبت بعض المفاهيم الأصلية معانى جديدة ، اكتسبت « السرقة » مثلا خواصاً لم ترجد من قبل : فالموظف الذى يتغيب عن عمله والمدرس الذى يتأخر عن طلبته والعامل الذى يتخلف عن مصنعه ، كل هؤلاء لصوص سرقاتهم أخطر على المجتمع من اللص الذى يمد يده ليسرق مالا أو طعاما ، فما بالك وقد اصبحت السرقة بل والقتل يتم عن طريق الكمبيوتر والاحتكار والغش فى مواد البناء واستيراد النفايات ... إلخ .

كما أن ظهور العلوم قد صاحبه ابتكار حلول اكثر جدوى لمشاكل البشر : فظهرت معجزات الصناعة والزراعة ، وتقدمت العلوم الاجتماعية وعلم النفس بما يساعد على سلامة المجتمعات وصحتها ، وظهر الطب الحديث بما يحمله من شفاء وصحة وسعادة للملايين .

وهنا واجهت البشرية مأزقا حرجا : فلو اعتبرنا أن جوهر تعاليم الدين هو « صحة ورفاهية البشر فى مجتمعات سعيدة » وأن هذا الجوهر هو بتعبير العسكريين: الاستراتيجية الأساسية للأديان ، ولو اعتبرنا أن التعاليم التفصيلية للأديان (عن الاقتصاد والتجارة والطب .. إلخ) هى تكتيكات يومية لتحقيق الهدف ، لوصلنا إلى أن التكتيكات القديمة قد أصبحت لا تخدم الاستراتيجية الأساسية الثابتة بل واحيانا تناقضها . ولهذا فقد اضطرت البشرية إلى اتخاذ أحد موقفين :

ـ إما تجاهل الجوهر ، والتمسك بنصوص وتفاصيل وتفسيرات قديمة (النقل) ـ وقد انتهى هذا الموقف بكوارث عصور الظلمات ومحاكم التفتيش وحرق العلماء فى أوروبا .

ـ أو التمسك بالجوهر وتعديل التفاصيل لما يناسب الزمان والمكان (العقل أو الاجتهاد) . وقد حدث هذا بأشكال عديدة ؛ احيانا بانقلاب أو ثورة على التفسيرات القديمة مثلما فعل كالفين ولوثر وكنائس المحتجين (البروتستانت) . أو بتعديلات فى تفسير النصوص وبالعمل بما تحمله أغلب الاديان من وسائل التطوير الذاتى مثل الحديث الشريف « انتم أدرى بشئون دنياكم » .. ويساعد على السير فى هذا الطريق أن أغلب النصوص الدينية « حمّالة أوجه » ، ولقد سار فى هذا الطريق العديد من المصلحين امثال جمال الدين الافغانى ومحمد عبده .

وبهذه الطريقة أمكن إخضاع التكتيك (وليس الاستراتيجية الثابتة) للمنهج العلمى للكشف عما فيه الخير للجميع وعما يحقق الأغراض الجوهرية للدين .

طبعا لا بد لنا أن نتذكر أنه إلى جانب التقويم المباشر للسلوك الانسانى فإن للأديان رسالة أخرى هى إثراء « وجدانيات » البشر بحب الجمال وشفافية الروح وراحة النفس وهى

رسالة دائمة لا تخضع للحوار العلمى أو للتطوير . ولابد لنا أن نتذكر كذلك أن هناك وسائل أخرى لإثراء هذه الوجدانيات مثل الفنون الرفيعة كالموسيقى والغناء والرقص والأدب والشعر والمسرح ... إلخ .

• • •

العلم

لو أردنا فى وسط هذا الخضم من المشاكل التى تواجهنا - من وضع اقتصادى متدهور وبطالة وعنف وارهاب - أن نحدد ما هى الحلقة فى هذه السلسلة الطويلة من المشاكل التى لو قبضنا عليها لتمكنا من تحرير أنفسنا من هذه المشاكل ، لكانت هذه الحلقة بلا أدنى شك ، هى العلم .

فعالم اليوم هو عالم العلم ، به تتقدم الشعوب وتنظم أمور المجتمعات ويزيد الانتاج وتتحسن الصحة . أما عندنا فى مصر فالعلم فى محنة . تعليمنا لأولادنا تحول إلى تحفيظ نصوص تافهة ، يرددونها كالببغاوات دون فهم ، ثقافتنا عبارة عن شعر ورواية وقصة ، لا مكان للعلم فيها . تلفزيوننا ملىء بالجهل والدجل ويهدر العلم فيه على يد مقدمين ومقدمات يواجهوننا على الشاشة الصغيرة بثقافتهم الضحلة ، ويحطمون فى شبابنا حب العلم والرغبة فى المعرفة والفكر الحر . أساتذتنا وباحثونا وعلماؤنا قد تحطمت معنوياتهم بضيق اليد ، واصبح كل منهم يطمح إلى إعارة للخليج . صحافتنا أصبحت مليئة بالإثارة الجوفاء عن « أعظم بحث » و « أول اكتشاف » و « أكبر عملية جراحية » إلى آخر هذه الأمجاد الزائفة التى وصلت إلى حد الزعم باكتشاف علاج للايدز ، والتى يتحول العلم فيها إلى إعلان .

ولما كان العلم فى محنة ، فنحن كذلك فى محنة . ويزيد من محنتنا أن هذا الصرح الهام الأساسى يتحول فى يد مسئولينا إلى قضية « استيراد التكنولوجيا » والتكنولوجيا المستوردة فى بيئة غير علمية هى إهدار لأموال لا طائل وراءها .

وعمر العلم - بصورته الراهنة - لا يزيد على قرنين أو ثلاثة وإن كانت هناك ارهاصات سابقة فى مكتبة الاسكندرية وفى جزيرة ايونيا وعلى يد بعض العلماء العرب . ولكن سرعة النمو العلمى فى الاعوام الاخيرة قد أصبحت تتزايد عاما بعد عام بنسب لوغاريتمية : فقد أصبحت المعلومات تتضاعف كل عشر سنوات فى أغلب ميادين البحث العلمى . وقد بلغت سرعة الاكتشافات من الاكاديميات إلى ميادين التطبيق التكنولوجى حدا مذهلا : فعمر الليزر الذى يستعمل الآن فى عيادات الأطباء ، ولعب الاطفال يزيد قليلا على ربع قرن .

ولم يعد مجال النشاط العلمى محدودا بالعلوم الطبيعية ، فقد وصل المنهج العلمى بمتطلباته الصارمة إلى العلوم الإنسانية . فالاقتصاديات تختزل إلى نماذج رياضية ، والسلوك الإنسانى يوضع تحت دراسة الاجهزة العلمية فى معامل خاصة . ويكفى ان نتذكر أنه قد أصبح من المطلوب الآن من علماء اللغويات أن يجيدوا الرياضيات وعلم التشريح وعلم وظائف الأعضاء ... إلى جانب المقدرة على التعامل مع الكمبيوتر .

وقد انتشر فى ربوع امتنا العربية هروب بعض مدعى العلم من المنهج العلمى الصارم إلى أنواع « مبتكرة » من العلم بحجة أن هذه الأنواع الجديدة « نابعة من بيئتنا » و « تتفق مع طبيعتنا » وان العلم الحقيقى « غزو ثقافى غربى » . وهذا النوع من الادعاء يمثل خطورة قصوى على شعبنا وعلى تقدمه : فالعلم فى اليابان هو العلم فى الصين هو العلم فى الهند هو العلم فى السويد . وليس هناك « طب يابانى » و « طبيعة صينية » و « كيمياء هندية » و « علم نفس مسيحى » .

ومن أخطر أمراضنا ايضا الخلط بين الدين والعلم . إن علاقة الدين بالعلم هى علاقة وثيقة جدا ذات طبيعة خاصة لا تخرج عنها . فالدين هو البوصلة التى تحدد أهداف العلم وهذه الأهداف هى السعادة والرفاهية للبشر - البشر جميعا . وهذه هى أهداف الأديان . والعلم بدون دين وحش خطر . ولدينا مثال لذلك بما حدث فى عهد النازية . والعلم هو اليد المنفذة لأهداف الدين العليا ، فلا طريق فى العصر الحديث لرفاهية وسعادة البشر إلا بالعلم . فقد انتهى عصر المعجزات منذ زمن طويل . والزعم بعلاقات أخرى بين الدين والعلم خطاء وخطر وخطل . فمحاولة استخراج الحقائق العلمية ووسائل علاج الأمراض وقوانين الفلك من الكتب الدينية ، ومحاولة تأكيد صحة الدين بالأدلة العلمية ، محاولات لا محل لها وخاطئة . فللدين طريق وللعلم طريق : فالدين طريقه الأيمان ، وهو مزروع فطرة فى الإنسان أما العلم فمنهجه الشك والتكذيب وأخضاع الدين لمنهج العلم وإخضاع العلم لمنهج الدين اهدار لكليهما .

• • •

لقد وضعنا بسوء فهمنا للدين والعلم ركاما كثيرا بل وقنابل ومفرقعات فى طريقنا إلى القرن الواحد والعشرين . ولا سبيل لنا إلى الدخول إلى المستقبل الا بازالتها جميعا .■

الـــزمـــان . . . .

خلاصة لأفكار ونظريات العالم البـريطـانى العبقـرى ستيفـن هوكنج .. التى يعرض فيها لمعظم الأسئلة الأساسية التى يتناولهـا علم الفيزياء الآن .

مصطفى إبراهيم فهمى

● أستاذ التحاليل الطبيـة فى الأكاديميـة العسكرية سابقاً .

قد يعد « ستيفن هوكنج » واحدا من أبـرز علمـاء الـريـاضـة والفيزياء النظرية فى النصف الثانى من القـرن العشرين ، إن لم يكن أبـرزهم بـالفعـل ، وهـو يعمـل الآن كـأستـاذ للرياضيات فى جامعة كمبردج بانجلترا ويشغل نفس الكرسى الذى كان يشغله « نيوتن » واضع قوانين الجاذبية التى تتناول الأجرام الكبيرة ، ونفس الكرسى الذى كان يشغله « ديراك » الـرائد فى نظريات الجسيمـات الدقيقـة المكونـة للذرة . ولهوكنج أبحاته العلمية الرائعة فى كلا المجالين أى فى نظريات الجاذبية عن الأجسام الكبيرة ونظرية ميكـانيكا الكم عن الجسيمات تحت الذرية ، وغير ذلك من أبحاث أدت إلى أن أقر العلماء بأن هوكنج هو علامة رئيسية فى مسار الفيزياء بحيث يوضع فى مرتبة واحدة مع جاليليو ونيوتن وآينشتين .

وقـد أنجز هـوكنـج هـذا كله رغم إصابته بمرض عصبى مزمن هو مرض العصبة الحركية ، وهو ينجم عن تليف فى الجهاز العصبى يؤدى إلى ضمور فى العضلات الإرادية يزداد عادة بمـرور الوقت ويؤدى إلى عجز هذه العضلات عن الحركة . وقد بدأت إصابته بهـذا المرض فى ١٩٦٢ وهو فى العشرين من عمره ، وقد تخـرج حديثـا فى جامعـة أوكسفورد وبدأ يخطو خطواته العلمية الأولى فى كمبـردج . ولكنـه فـوجىء بإصابته بهذا المرض حيث بدأت تظهر عليه أعراض من ضعف فى يديه وبعض تعثر فى الكلام والبلـع . وكان الأطبـاء يأملون أن يصل مرض هوكنج إلى حالة مستقرة ، ولكن حالته ظلت تتدهور حتى أنبـأه الأطباء أنـه لن يعيش لأكثر من عامين . وفى أول الأمر أدى ذلك بهوكنج إلى الاكتئاب والانعزال ، وتوقف تقريبا عـن الـعمـل ليقضى مـعظـم وقتـه فى الاستماع إلى الموسيقى الكلاسيكية مع بعض إسـراف فى الشراب . عـلى أنـه بمرور الشهور بدأت حالة هوكنج تستقر نـوعـا ، حتى أدرك أن المـوت لم يعـد وشيكا ، وشيئا فشيء ارتفعت معنوياته وأخذ اكتئابه يزول ليعود إلى العمل رغم ضعفه بدنيا . كما أنه أدرك أن عمله فى الفيزياء النظرية يـدور فى مجال عقـلى صرف لا يكاد يتطلب أى مهارة بدنيـة وهكذا استأنف هوكنج العمـل فى بحثه للدكتوراه . ووقع فى ذلك الوقت واحد من أهم الأحـداث فى حياة هـوكنج ، فقـد التقى فى حفـل بفتـاة هى جـين وايلـد الطـالبة بمـدرسـة اللغـات فى لنـدن ، ومالبث أن تحابا ليتزوجا بعد عامين فى ١٩٦٥ . وهو يقول إن تعرفه بهـا كان نقطة تحول فى حياته فقد جعلته مسمما

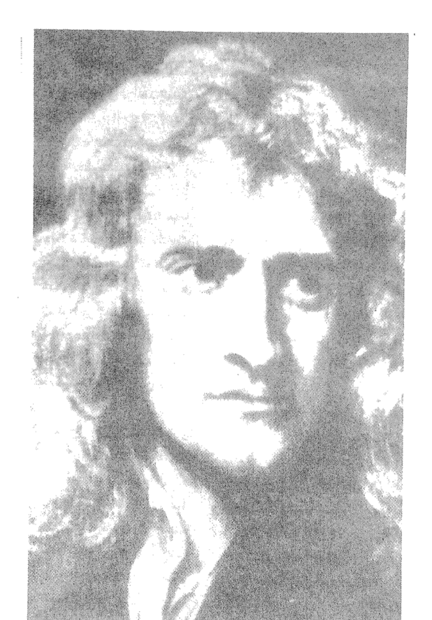
والانفجـــــار الكبيـــر

على أن يعيش ويواصل طريقه . وحتى يتـزوجها كـان لابـد لـه من أن يعمـل ليستحق المنحة العلمية ، وهكذا فإنـه واصل بحثه بحماس .

وفى السنوات التالية لحصول هوكنج على الدكتوراه عمل كبـاحث مشارك فى كمبردج وبدأ مع زميله بنروز العمل فيما أصبح بعدها أول بحث رئيسى له وهـو الإثبات الرياضى لبداية الزمـان . ومرة أخرى أخذت حالته الجسمانية تسوء ، وبحلـول أوائـل السبعينيـات اضطـر هوكنج إلى أن يلازم باستمرار مقعده ذا العجـلات . على أن ذهنـه ظل متـوقدا وأبحاثه تتواصل حتى تم قبوله عضوا فى الجمعية الملكية بلندن فى ١٩٧٤ ، وهى من أشهر الجمعيات العلمية فى العالم . وكان هوكنج وقتها فى الثانية والثـلاثين من عمره وهو بذلك من أصغـر من تم اختيارهم فى الجمعية ، وكان فى هذا نصر كبير لرجل كان يعتقد منذ عشر سنوات أنه لن يعيش لأكثر من سنتين .

ومن المعروف عن هوكنج أنه يتمتع بذاكرة خارقة ، وهو يستطيع أن يحل فى ذهنه معادلات معقدة ويحفظها بما يملأ صفحة إثر صفحة . وهو يذهل المحيطين بـه بما يستطيـع أن يتذكـره ، وتقـول إحدى سكرتيراته أنه تذكر ذات مرة بعد أربع وعشرين ساعة خطأ بسيطا ارتكبه

اســـحـــاق نيـــوتن



وهو يملى عليها من الذاكرة أربعين صفحة من المعادلات . وهكذا فإن إقعاد هوكنج بدنيا لم يعق ذهنه الجبار عن الاستمرار فى التفكير الخلاق فى شتى مشاكل الفيزياء النظرية ، وتواصل نشاطه العلمى بحيث يكاد المرء يعتقد أن هوكنج بمرضه الجسدى هذا قد تحول إلى مخ صرف .

ومرة أخرى ينال المرض من هوكنج فى ١٩٨٥ . فنتيجة لضعف عضلاته التنفسية أصيب بالتهاب رئوى كاد يقضى عليه . وحتى يستطيع مواصلة التنفس أجريت له عملية شق للحنجرة . وهكذا فقد قدرته على الكلام ، إلى جانب ما كان أصابه من قبل من فقد القدرة على الإمساك بالقلم والكتابة . على أن إحدى شركات الكمبيوتر نظمت له برنامج اتصالات يستطيع بواسطته أن يقوم بقراءة الكتب وأوراق البحث ، وأن يتحدث إلى الناس مستخدما مخلق كلمات . وتم تركيب المخلّق هو وكمبيوتر شخصى على كرسيه ذى العجلات . ويقول هوكنج أنه هكذا أصبح يتصل بالآخرين على نحو أفضل مما كان يفعله قبل أن يفقد صوته . ثم يضيف معلقا أنه بصرف النظر عن سوء حظه لإصابته بضمور العضلات من مرض العصبة الحركية ، فإنه لمحظوظ من كل وجه آخر تقريبا ، وأن كل مايتلقاه من عون من زوجته وأطفاله الثلاثة قد جعل فى إمكانه أن يعيش حياة طبيعية إلى حد ما وان يكون ناجحا فى عمله . وهو يقول أيضا « كنت محظوظا مرة ثانية عندما اخترت الفيزياء النظرية كعمل لى ، لأنها كلها تدور فى الذهن ، وهكذا فإن مرضى لم يكن فيه معوق خطير » .

وفى عام ١٩٨٨ نشر هوكنج خلاصة أفكاره ونظرياته فى كتاب « تاريخ موجز للزمان » وهو كتاب موجه للقارىء العادى وليس لعلماء الفيزياء ، وإن كان قد أثار ضجه كبرى فى الأوساط العلمية ، وأعيدت طباعته عدة مرات وترجم إلى معظم لغات العالم ومنها العربية . وقد عرض هوكنج فى كتابه هذا لمعظم الأسئلة الأساسية التى يتناولها علم الفيزياء الآن ، من مثل النظرية السائدة عن نشأة الكون ، ومصيره ، ونظريات المكان والزمان ، والثقوب السوداء ، والنظرية الكبرى الموحدة للفيزياء والتى ستفسر كل شىء فى الكون . ومن الصعب أن يتناول مقال واحد كل ما ورد فى كتاب هوكنج هذا ولكننا سنركز أكثر على ما ذكره فيه من أفكار عن الزمان .

والتفكير فى الزمان غالبا ما يقترن بالمكان . وقد تناول تفكير الإنسان دائما مسألة ما إذا كان الكون له بداية فى الزمان وإذا ما كان محدودا فى المكان ، وكانت هذه فيما مضى تعد مبحثا ميتافيزيقيا أو فلسفيا وليست مبحثا علميا . وحسب التراث الدينى فإن الكون قد بدأ عند زمن متناهٍ فى الماضى ، هو حسب التراث اليهودى والمسيحى ليس بعيدا جدا ، فبدء الكون يرجع إلى بضعة آلاف من السنين ! على أن أرسطو ومعظم الفلاسفة الاغريق كانوا يؤمنون بأن الكون قد وجد دائما وسيبقى دائما . أما إيمانويل كانت فقد كان يرى أن الدعوى بأن الكون له بداية تستخدم فى إثباتها حجج لها نفس قوة الدعوى النقيضة بأن الكون قد وجد دائما . وهو يقول إنه لو كان الكون بلا بداية فستكون هناك فترة من زمان لانهائية قبل أى حدث ، مما يعد منافيا للعقل . وكذلك فاه كان للكون بداية فستكون هناك فترة زمان لانهائية قبله ، وإذن فلماذا ينبغى أن يبدأ الكون عند أى لحظة معينة ؟ ويعلق هوكنج على ذلك بقوله إن قضيتى كانت بالنسبة للدعوى ونقيضها لهما فى الواقع نفس المحاجة ، فكلاهما تأسس على افتراض لم ينطق به ، وهو أن الزمان يستمر وراء الأزل سواء أكان الكون قد وجد أم لم يوُجد . إلا أن مفهوم الزمان لا معنى له قبل بدء الكون . وقد وضح القديس أغسطين هذا لأول مرة عندما سئل عما كان الله يفعله قبل خلق الكون ؟ ولم يجب أغسطين بأنه كان يعد الجحيم لمن يسألون أسئلة كهذه ، ولكنه قال إن الزمان هو خاصة للكون الذى خلقه الله ، وأن الزمان لم يكن يوجد قبل بدء الكون .

ومشكلة بدء الزمان قد أصبحت الآن موضع البحث فى الفيزياء النظرية الكونية . والنظرية السائدة والأكثر قبولا حتى الآن هى بداية الكون بما يسمى الانفجار الكبير . وأصل هذه النظرية هى ما تم اكتشافه فى العشرينيات من أن الكون ليس ثابتا وإنما هو يتمدد ، بمعنى أن كل مجراته وأجرامه تتباعد سريعا أحدها عن الآخر . وإذا كان الكون يتمدد الآن فمعنى هذا أنه فيما مضى كان أصغر وأصغر ، وأن الأجرام فيما سلف كانت أكثر تقاربا . ولو ظللنا نعود وراء هكذا فإنه ثمة وقت منذ حوالى عشرة أو عشرين بليون سنة كان الكون فيه صغيرا بما لانهاية لصغره ومادته كثيفة كثافة لا متناهية بحيث زادت حرارتها زيادة هائلة بما يؤدى إلى الانفجار الكبير الذى ينشأ به الكون .

والكون عندما يكون صغيرا وكثيفا بما لا نهاية له فإن هذه حالة تسمى المفردة أى نقطة رياضية لاتقاس وتنهار

عندها كل القوانين العلمية . ولو كان ثمة أحداث مبكرة قبل ذلك فإنها لا يمكن أن تؤثر فيما يحدث حاليا ، ووجودها يمكن تجاهله لأنه لن يكون له أى نتائج على المشاهدات . وهكذا فإنه يمكن القول بأن الزمان له بداية عند الانفجار الكبير . وقد ظلت هذه النظرية زمنا طويلا مجرد احتمال نظرى ، حتى وصل هوكنج إلى مسرح البحث العلمى وأمكنه هو وزميله بنروز فى ١٩٧٠ إصدار ورقة بحث اثبتا فيها أن المفردة والانفجار الكبير هى مما ينبغى أن يكون موجودا ، وأن الكون له بداية فى الزمان . وقد استخدما فى ذلك تقنيات رياضية جديدة لحل المشاكل التقنية للنظرية . وكانت هناك معارضة كبيرة لهذا البحث وخاصة من الروس لاعتقادهم أن النظرية تتعارض مع الماركسية ، على أن هذا البحث أصبح مقبولا بصفة عامة وأصبح كل فرد تقريبا فى يومنا هذا يفترض أن الكون قد بدأ بمفردة الانفجار الكبير التى يبدأ بها الزمان . ومن عجب أن هوكنج قد غير رأيه الآن ، فأصبح يحاول اقناع الفيزيائيين بأنه لاضرورة فى الحقيقة لأن يبدأ الكون بمفردة !

وأفكارنا الحالية عن الزمان والمكان قد تغيرت تماما منذ أوائل القرن العشرين على يد آينشتين . وقبلها كان من المعتقد منذ عهد أرسطو حتى نيوتن بأن الزمان مطلق ، بمعنى أن الزمن بين حدثين يقاس بدقة أيا كان من يقيسه ، وكذلك فإن المكان أيضا مطلق ، والزمان والمكان كل منهما منفصل ومستقل عن الآخر ولكن القوانين التى اكتشفها نيوتن عن الحركة والجاذبية ترتب عليها أن ليس هناك معيار مطلق للسكون والحركة ، وبالتالى فليس هناك موضوع مطلق أو مكان مطلق ، وأنما تختلف مواضع الأحداث والمسافات فيما بينها بالنسبة لموضع الشخص المراقب . ويضرب كمثل لذلك كرة تنس طاولة تنط على النضد فى قطار متحرك ، وهى تنط مباشرة لأعلى وأسفل لترتطم بالنضد فى نفس النقطة بفارق ثانية واحدة والشخص الذى يرقب الكرة من داخل القطار ستبدو له الكرة وهى تنط فى نفس النقطة . أما الشخص الذى يرقبها من على الأرض خارج القطار فسيبدو له أن النطتين قد وقعتا بما يفصلهما بأربعة أمتار لأن القطار قد تحرك هذه المسافة على القضبان بين النطتين . وقد انزعج نيوتن للغاية لما ترتب على قوانينه من نهايه فكرة المكان المطلق ، ورفض تقبلها رغم ثبوت صحتها .

وإذا كانت قوانين نيوتن قد انهت فكرة المكان المطلق فإن نظرية النسبية لآينشتين قد أنهت فكرة الزمان المطلق . وتقضى فكرة الزمان المطلق بأن المرء يستطيع أن يقيس فترة الزمان بين حدثين دون أى لبس ، وأن هذا الزمن يكون هو نفسه أيا كان من يقيسه . ولكن نظرية النسبية الخاصة تبين أنه إذا كان هناك عدة مراقبين يتحرك أحدهم بالنسبة للآخر ويرصدون زمن حدث معين فإن كل ملاحظ سيكون لديه قياسه الخاص للزمان كما تسجله الساعة التى يحملها ، والساعات المتماثلة التى يحملها مراقبون مختلفون ليست بالضرورة متفقة . وكل مراقب سيسجل أوقاتا ومواضع مختلفة لنفس الحدث ، ولن تكون قياسات مراقب معين أكثر دقة بأى حال من قياسات أى مراقب آخر ، ولكن القياسات كلها نسبية . وأى مراقب يستطيع أن يستنبط بالضبط ما هو الزمان فى الموضع الذى سيعينه أى مراقب آخر لأحد الاحداث بشرط أن يعرف السرعة النسبية للمراقب الآخر ، والنسبية الخاصة هى ما يصلح لرصد الأحداث فى السرعات الكبيرة القريبة من سرعة الضوء . ولاتصلح قوانين نيوتن لذلك وإن كانت مازالت تستخدم للأحداث التي على سرعات بطيئة نسبيا . ويترتب على النسبية الخاصة أن قياس أى حدث يتطلب رصده فى المكان والزمان معا . فالحدث شىء يحدث عند نقطة معينة فى المكان وعند زمن معين ، والحدث هكذا يتعين موقعه فى فضاء من أربعة أبعاد يسمى المكان والزمان ، أو كما أسماه البعض الزمكان .

وبعد ظهور النسبية الخاصة أصبح واضحاً أن نظرية نيوتن عن الجاذبية لاتتوافق معها وأنه لابد من نظرية جديدة للجاذبية . وبعد عدة محاولات نجح إينشتين فى العثور على نظرية للجاذبية تتوافق مع النسبية الخاصة وهى نظرية النسبية العامة . ومن بين ماطرح فى هذه النظرية أن المكان ـ الزمان ليس مسطحا كما كان يفترض من قبل وإنما هو منحنى بسبب توزيع الطاقة والكتلة فيه . وقبل النسبية العامة كان ينظر إلى المكان والزمان كملعب ثابت تجرى فيه الأحداث ولكنه لايتأثر بما يقع فيه . فالأجرام تتحرك والقوى تجذب وتتنافر ، ولكن الزمان والمكان هما ببساطة مستمران بلا تأثر . على أن الموقف أصبح مختلفاً تماما بعد النسبية العامة ، فالمكان والزمن هما الآن كمّان ديناميكيان ، وعندما يتحرك أحد الأجسام أو تعمل إحدى القوى فإن ذلك يؤثر فى منحنى المكان ـ الزمان وبالتالى فإن بنية المكان ـ الزمان تؤثر فى الطريقة التى تتحرك بها الأجسام

وتعمل بها القوى ، كما أن المكان ـ الزمان نفسه يتأثر بكل ما يحدث فى الكون . وهكذا فإن نظرية النسبية العامة قد ثوّرت نظرتنا إلى الكون . وبعد أن كان الكون حسب النظريات الأقدم كونا ثابتا لا يتغير ، أصبح الآن كونا ديناميكيا متمددا . والواقع أن هوكنج وبنروز حينما أثبتا فى ١٩٧٠ أن الكون قد بدأ بمفردة الانفجار الكبير التى يبدأ بها الزمان ، فإنهما استخدما فى ذلك النسبية العامة بحيث أن صحة نظريتهما مشروطة بصحة النسبية العامة .

ورغم أن بداية الكون بالانفجار الكبير الذى يؤدى إلى تمدده هى أكثر نظرية مقبولة حتى الآن عن نشأة الكون إلا أن فيها عدة مشاكل مازال العلماء يجهدون لحلها . من ذلك مثلا أن النظرية تعتمد فى إثباتها على النسبية العامة بينما يؤدى نموذج الكون هكذا إلى انهيار كل القوانين عند المفردة ، بما فيها النسبية العامة ، وفى هذا بعض تعارض . كذلك فإن العلماء حتى الآن لايستطيعون إعطاء صورة تفصيلية دقيقة عما حدث فى الأجزاء الأولى من الثانية بعد الانفجار الكبير (من $١٠^{-٤٣}$ إلى $١٠^{-٣٣}$ من الثانية) . والنظرية لاتفسر السبب فى أن الكون متسق على المدى الكبير ، بينما هو فيه أوجه عدم انتظام على النطاق المحلى . وعدم الانتظام المحلى هذا هو ما يؤدى إلى نشأة المجرات والنجوم بسبب تباين الكثافة فى الكون المبكر . هذا بالاضافة إلى بضعة أسئلة أخرى لاتجيب عنها النظرية حتى الآن . وقد أقترحت حلول كثيرة لحل هذه المشاكل ، من مثل نظرية تمدد الكون تمدداً انتفاخيا سريعا فى أول الأمر ، ونظرية الأوتار الفائقة وغير ذلك من نظريات جديدة كلها لم ترسخ بعد ولعلها تثير من المشاكل أكثر مما تحل . ويرى هوكنج أن الحل النهائى الذى سيفسر كل شىء فى الكون سوف يعتمد على نظرية تجمع بين نظرية النسبية العامة عن الجاذبية التى تتناول سلوك الأجرام الكبيرة وبين نظرية ميكانيكا الكم التى تتناول سلوك الأشياء الدقيقة أى الذرة وما تحتها ، وهو يسمى هذه النظرية الكم جاذبية . وهى نظرية لم تظهر بعد مكتملة للوجود وإن كان يمكن تحديد بعض ملامحها . ومن بين هذه الملامح أن المكان ـ الزمان له ثلاثة احتمالات وليس احتمالان فقط . فالكون حسب النظرة الكلاسيكية إما أنه قد وجد لزمن متناهٍ أو أنه وجد لزمن لامتناه أما فى الكم جاذبية فسيكون هناك احتمال ثالث ، وهو أن الزمان ـ المكان يمكن أن يكون متناهيا فى مداه ، ومع ذلك فإنه ليس له حد أو حرف . ويمكن تشبيهه هكذا بسطح الأرض الكروى ، فهو متناه فى مداه ولكن ليس له حد ولاحرف . وحيث أنه بلا حد فلن تكون هناك بداية بمفردة تنهار عندها القوانين العلمية ، وإنما هو كون بلا بداية ولا نهاية ، هو ببساطة موجود وحسب . وهكذا فإن هوكنج بعد أن أثبت فيما قبل أنه لابد من وجود مفردة عاد فى بحثه هذا ليثبت عكس ذلك وليبطل نتائج بحثه القديم بوجود مفردة يبدأ بها الكون والزمان .

ولإثبات هذه النظرية الجديدة عن المكان ـ الزمان يلجأ هوكنج لاستخدام ما يسمى الزمان التخيلى ، والزمان التخيلى ليس شيئا وهميا أو خياليا ، ولكنه مفهوم رياضى معروف ومعرّف على وجه التحديد . وهو يعتمد على استخدام أرقام خاصة تسمى الأرقام التخيلية ، تختلف عن الأرقام العادية (أو الحقيقية) فى أن هذه الأخيرة عندما تضرب فى نفسها تكون النتيجة رقما موجبا = (٢ × ٢ = ٤ ، ـ٢ × ـ٢ = ٤) أما الأرقام التخيلية فإنها عندما تضرب فى نفسها تعطى أرقاما سالبة ! ويترتب على استخدام الزمان التخيلى أن الكون بلا مفردات أو بلاحد وإن كان متناهيا . أما لو استخدمنا الزمان العادى (الحقيقى) فإن الكون له ولابد مفردة . ترى أى من هذين الزمانين هو الزمان الحق ؟ لعل الزمان التخيلى هو الزمان الحقيقى حقا ، بينما ما نسميه الآن الزمان الحقيقى هو مجرد فكرة اخترعناها لتساعدنا على توصيف ما نظن أن الكون يشبهه . والمحك هنا ليس فى أى الزمانين هو الزمان حقا ، وإنما فى أيهما هو الأكثر فائدة فى التوصيف العلمى ، والتنبؤ بالنتائج .

هكذا تطورت أفكارنا عن الزمان ، من زمان مطلق حتى بداية القرن ، إلى زمان نسبى حيث ينسب الزمان للمراقب الذى يقيسه ، وأخيرا عندما بحث هوكنج عن نظرية توحد الكم والجاذبية وجد أنها يجب أن يدخل فيها فكرة الزمان التخيلى .

والزمان التخيلى لا يمكن تمييزه عن الاتجاهات فى المكان . ونحن نستطيع فى المكان أن نذهب شمالا أو جنوبا ، ويساوى ذلك فى الزمان التخيلى أن نتجه أماما وخلفا ولكننا فى الزمان الحقيقى ندرك أن هناك فارقا كبيرا بين الاتجاه أماما وخلفا . من أين يأتى هذا الفارق بين الماضى والمستقبل ، ولماذا نتذكر الماضى وليس المستقبل ؟ ورغم أن القوانين العلمية تنطبق على الاتجاهين بشروط معينة إلا أن هناك فارقا بين

اتجاهى الأمام والوراء للزمان الحقيقى فى الحياة العادية . وكمثل .. فلووقع كوب زجاجى من على مائدة إلى الأرض فأنه سينكسر إلى قطع متناثرة . ولو صورت ذلك بفيلم سينمائى سيمكنك بسهولة عند إدارة الفيلم أن تدرك إذا كان الفيلم يسير أماما أو وراء . فإذا دار الفيلم وراء سترى القطع المكسورة تجمع نفسها معا من على الأرض وتقفز عائدة لتكون كوبا كاملا على المائدة . وهذا نوع من السلوك لايشاهد أُبدا فى الحياة العادية . لماذا لاندرك الزمان إلا فى اتجاه واحد فحسب ؟ إن هذا الاتجاه هو من أمثلة ما يسمى بسهم الزمان . وهناك على الأقل ثلاثة أسهم مختلفة للزمان . فهناك السهم النفسى للزمان ، وهو الاتجاه الذى نحس فيه بمرور الزمان ، أى اتجاه تذكرنا للماضى وليس للمستقبل . وهناك السهم الكونى للزمان وهو اتجاه الزمان الذى يتمدد فيه الكون ولاينكمش ، وهو الاتجاه الذى مازال كوننا يتبعه حتى الآن . ثم هناك سهم ديناميكى حرارى للزمان ، وهو اتجاه الزمان الذى يتزايد فيه الاضطراب أو الانتروبيا بمضى الوقت ، أو بمعنى آخر فإن الأشياء تنزع دائما إلى أن يختل نظامها ، وهذا حسب قانون فى الديناميكا الحرارية ومن هنا سمى السهم بذلك .

ويرى هوكنج أن الأسهم الثلاثة تشير بالضرورة إلى نفس الاتجاه وأن السهم الديناميكى الحرارى هو ما يتحدد به السهمان الآخران . ومن الصعب الكلام عن الذاكرة البشرية لأننا لا نعرف حتى الآن كيف تعمل بالتفصيل . على أن أقرب مثل مشابه لها هو الكمبيوتر . ولكن ذاكرة الكمبيوتر قبل أن يبدأ تسجيل أى بند فيها تكون فى حالة من الاضطرب . وبعد أن تتفاعل هذه الذاكرة مع النسق لتصبح متذكرة فإنها تصل إلى حالة انتظام . وقد يبدو الأمر هكذا عكسا للسهم الديناميكى الحرارى حيث يتزايد الاضطراب ولايتناقص . ولكن الحقيقة أنه حتى يتم تشغيل الكمبيوتر فإن من الضرورى استخدم قدر من الطاقة ، وهذه الطاقة تتفرق على شكل حرارة ، وهذا يزيد من الاضطراب فى الكون . وزيادة الاضطراب هذه هى دائما أكبر قدرا من أى زيادة فى نظام الذاكرة ، وهكذا فإن المحصلة النهائية هى أن القدر الكلى للاضطراب فى الكون يظل فى تزايد . واتجاه الزمان الذى يتذكر به الكمبيوتر الماضى هو مماثل للاتجاه الذى يزيد فيه الاضطرب . ونحن مثل الكمبيوتر فى ذلك ، فإحساسنا الذاتى بالزمان أى السهم النفسى للزمان يتحدد بالسهم الديناميكى الحرارى ، ويجب أن نتذكر الأشياء فى الاتجاه الذى يزيد فيه الاضطراب ، الاتجاه الذى ينكسر فيه الكوب وليس العكس .

كذلك فإن اتجاه السهم الكونى للزمان هو اتجاه لزيادة الاضطراب . فالكون يبدأ كنقطة مستوية ، ثم يأخذ فى التمدد ويحدث تباينات فى كثافة وسرعة الجسيمات ، وحيثما تصبح الكثافة فى بعض الأماكن أكثر نوعا من المتوسط فإن التمدد يبطىء هناك ثم ما يلبث أن يحدث تقلص فى هذه الأماكن ينتج عنه تكون المجرات والنجوم . فيكون الكون قد بدأ منتظما ثم أصبح بمرور الوقت مضطربا .

ولكن إذا كان الكون الآن مازال يتمدد ، فإنه حسب بعض النظريات قد يتوقف عن التمدد ليتقلص ثانية . نرى كيف يكون سهم الزمان عند تقلص الكون ؟ هل ينعكس السهم الديناميكى الحرارى ، فإذا بالاضطراب يقل بمرور الوقت بدلا من أن يزيد ؟ وكما فى روايات الخيال العلمى فإننا وقتها قد نرى الأكواب المكسورة تجمع نفسها من على الأرض لتثب صحيحة على المائدة ، وسوف نتذكر أسعار الغد فى سوق الأوراق المالية ونجنى ثروة هائلة من ذلك . وفى أول الأمر اعتقد هوكنج أنه مع تقلص الكون سيقل الاضطراب ، وبذلك فإن طور الانكماش سيكون بمثابة العكس الزمانى لطور التمدد ، وسيعيش الناس وراء فى طور التقلص وهكذا فإنهم سيموتون قبل ولادتهم ويزيدون شبابا مع تقلص الكون . ولكن هوكنج لايلبث أن يعترف بكل تواضع العلماء بخطأ تفكيره هذا رغم جاذبية الفكرة . فقد أثبت له أحد طلبته خطأه باستخدام نموذج فيه بعض عناصر اغفلها هوكنج فى نموذجه ، وهكذا بيّن له طالبه أن تقلص الكون لن يكون عكسا للتمدد ، ولن يقل فيه الاضطراب بل سيظل يتزايد بحيث أن سهمى الزمان النفسى والديناميكى الحرارى لن ينعكسا .

وينهى هوكنج أفكاره عن أسهم الزمان بقوله أن القارىء لو تذكر كل كلمة فى كتابه « تاريخ موجز للزمان » فإن ذاكرته تكون قد سجلت ما يقرب من مليونى (بايت) أو وحدة معلومات ، ويكون النظام قد زاد فى مخ القارىء بهذه الوحدات . ولكنه أثناء ذلك سيكون القارىء قد حول على الأقل ألف سعر حرارى من طاقة منتظمة على شكل طعام إلى طاقة مضطربة على شكل حرارة يتم ضياعها فى الهواء . وسوف يزيد ذلك من اضطراب الكون بما يقرب من ٢٠ مليون مليون مليون مليون وحدة . وهكذا فإن تقدم الجنس البشرى وإن كان يرى النظام فى ركن صغير إلا أن ذلك يحدث على حساب تزايد الاضطراب فى الكون بأسره ■

الربـــــــــاعى

عرض لأحدث آراء أهم أربعة من فلاسفة العلوم المعاصرين مع مراجعة وتحليل لقضية مصداقية العلم وعلاقة التجربة بالواقع .

برينو چاروسون

ترجمة: **عزت عامر**

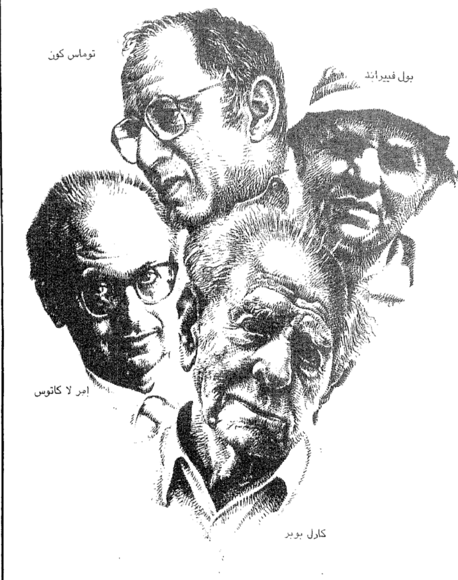
فهل العلم حقيقى ؟ الرد بالإيجاب يبدو تلقائيا . ومع ذلك ، فحتى تحت ضغط الوقائع ، لم يتمكن الفلاسفة من إنقاذ مصداقية المنهج العلمى ، وبدلا من ذلك انجزوا تأملات دقيقة متنوعة من خلال إعداد النظريات . ولقد ترك أربعة من المفكرين اثرا هاما فى مجال هذا التأمل ، خلال قرننا هذا ، وهم : كارل بوبر وتوماس كون وإمرلاكاتوس وبول فييرابند .

لقد قام العلم بوضع العالم فى معادلة . اقل مما كان يُعتقد قبل قرنين . وتعود هذه المأثرة إلى نيوتن وإلى تاريخ ١٦٨٧ مع نشر أسس الرياضة (Princi-pia Mathematica) ولقد عرض العالم الانجليزى فى هذا الكتاب نموذجا رياضيا يسمح بتعيين الحركات الماضية والقادمة للأشياء السماوية والأرضية ، وذلك باستخدام الحساب .

وخلال القرنين التاسع عشر والعشرين ، أُعتبرت نظرية نيوتن كحقيقة نهائية لا يمكن تجاوزها ، والتى قامت كل الوقائع بتعزيزها بشكل جيد . وتنبأت الفيزياء النيوتنية بدوران نقطة ذروة الكواكب (نقطة ذروة الكوكب ، هى نقطة على مداره عندما يكون الكوكب أقرب ما يكون من الشمس) . ووُجد فى هذه الحالة أن الدوران الذى تم رصده لنقطة ذروة كوكب عُطارد لا تطابق النظرية . ولم تتمكن الفيزياء النيوتنية من شرح هذه الظاهرة . وسيصبح حساب مدار عُطارد أحد النجاحات العظيمة لنسبية إينشتين . وتتجاوز النظرية النسبية وتدحض الفيزياء النيوتنية التى لم تعد تُعتبر كحقيقة لا تناقش . وسوف ترمى الثورة العلمية للنسبية بالرؤيا التقليدية للعلم بعيدا .

كيف أمكن الاعتقاد لمدة قرنين بأن النظرية النيوتنية حقيقية ، بينما اتضح فى النهاية أنها ليست كذلك ؟ بكل بساطة لأن التجربة قد أكدتها بشكل ملحوظ . ولكن التأكيد التجريبى ، إذا كان يشكل قرينة هامة لصدق نظرية ما ، لن يمكنه أبدا أن يقيم برهانا .

ويمكن القول بشكل أدق ، أن الفيزياء النيوتنية لم يتم اثباتها قط . ولقد بيّن الفيلسوف الإنجليزى ذو الأصل النمساوى كارل بوبر (ولد عام ١٩٠٢) أن العلم لا يمكنه إثبات أنه حقيقى إذا نبع من مجرد التأكيدات . وفى الحقيقة ، فإن التجربة التى يتم البرهنة على نتيجتها عن طريق نظرية



ما ، لن تثبت صحة هذه النظرية ، وتكتفى بعدم دحضها للنظرية . فواقع عدم مشاهدة أوزة لم تكن قط بيضاء لن يبرهن على صدق هذا التأكيد « بأن كل الأوز أبيض » . وبالعكس ، فإن إوزة وحيدة سوداء ستكون كافية لدحض هذا التأكيد . فحقائق العلم لا يمكن أن تقوم إذًا إلا على الدحض .

فالعلم يقوم إذًا على الحدس والافتراضات التى يجب عدم السعى فقط لإثباتها ولكن دحضها أيضا (انظر كارل بوبر : « الافتراضات والدحض » ١٩٨٥) . العلم ليس حقيقيا ، لكنه حدسى فقط . وقام بوبر بتعريف معيار القابلية للدحض كخط تقسيم بين الانضباط العلمى وغيره . فتكون النظرية علمية عندما تكون قابلة لمحاولة دحضها ، عندما يتحقق وجودها من خلال التجربة . فإذا ظهر المذنب « هالى » فى التاريخ المتوقع ، فإن الافتراض النيوتنى لن يُدحض والعكس صحيح .

بوضع مثل هذه الأهمية للدحض ، ألا يرتكب بوبر بذلك خطأ منطقيا ؟ فكل دحض يقيم حجته ، فى الحقيقة ، على قياس يوافق مصداقيته . فلنعتبر أحد

المقاييس صحيحا ، ومن المفترض أن تكون وسائل القياس قد قامت بوظيفتها كالعادة ، وبالتالى ، فلنأخذ العلم على أنه حقيقى فى عصره ، فإذا لم يوجد اليقين ووُجد الدحض فقط ، فمن التناقض منطقيا فى هذه الحالة ، أن نعتبر الدحض بديلا لليقين . كل الأوزليس ابيض ، مثلما تبرهن عليه صورة أوزة سوداء . إلا إذا كانت الصورة أو الأوزة زائفتين . ومن هنا يأتى السؤال : هل تعتبر الوقائع حقائق؟

إذا كانت الأرض تدور حول الشمس ، كان يجب أن تتغير المواضع النسبية للنجوم الثابتة ، لأننا ننظر إليها من مواقع رؤية مختلفة . وهذه هى الظاهرة المعروفة بزاوية اختلاف الوضع Parallaxe ، والتى توضح مثلا ، أن راصدين لن يقرءا تماما نفس الزمن فى ساعة بندولية ذات عقارب ، ولو كانا يرصدان من نقاط مختلفة قليلا . ولقد أقر كوبر نيكس بأن نظريته شمسية المركز ، التى تضع الشمس فى مركز الكون ، تفترض زاوية اختلاف وضع Parallaxe موسمية فى وضع النجوم بالنسبة لبعضها البعض . وبين الصيف والشتاء ، عندما تنحرف الأرض ، كان يجب عندئذ أن تتعدل رؤيتنا للسماء . ومع ذلك فإن حقيقة زاوية اختلاف الوضع ظلت غير مرصودة فى القرنين السادس عشر والسابع عشر . ولهذا لم ينقص أحد ما يجعله يواجه جاليليه بهذا الدحض . وكان هذا ظلما ، لأن المسافة الهائلة للنجوم هى التى جعلت زاوية اختلاف الوضع هذه لا يمكن رصدها فى هذا العصر . ولهذا لم تدحض هذه المعارضة مركزية الشمس نفسها ، لكنها دحضت فقط المسافة المقدرة للنجوم .

ووقع اللوم غالبا على كارل بوبر لوصفه المنهج العلمى كما يجب أن يكون ، وليس ما هو عليه . وهذا ما انتبه إليه عديد من المؤرخين ، أن النظريات العلمية الكبرى التى فرضت نفسها ، كان قد تم دحضها أولا عن طريق الوقائع .

والفصل بين النظرية والواقعة ، وهو ما استصوبه بوبر بلا مناقشة ، لم يكن بالوضوح الكافى كما ظهر عندئذ . فالواقعة تشتمل دائما ، وعلى نحو مضمر ، على نظريات مركبة . وألا يحدث أن ينتقل الدحض أيضا بالضرورة إلى الحدس الجديد . ويمكنه فى هذه الحالة دحض إحدى النظريات الضمنية المتصلة بالواقعة . ويوضح هذه القضية المثال الخاص بكوبرنيكس عندما اصطدم بمشكلة زاوية اختلاف الوضع .

ويعتبر كارل بوبر فيلسوفا يؤمن بالوقائع بثقة تامة . وللأسف ، فإن كل إدراك وبالتالى كل رصد يرتبط بالقصد . فلا توجد واقعة بحد ذاتها ، لكن ما يوجد وقائع يتم رصدها .

والعالم ومؤرخ العلوم الأمريكى توماس كون (ولد عام ١٩٢٢) لا يؤمن بالمخطط البوبريانى الذى بمقتضاه ينشأ العلم من الافتراضات والدحض . وتبعا لكون فإن هذا المخطط لا يطابق تاريخ العلوم ، حتى فيما يخص المفهوم العلمى ذاته . وفى كتابه « بنية الثورات العلمية » (فلاماريون ١٩٨٣) ، يؤكد توماس كون على وصف العلم كما يجب أن يكون . ويتوخى أن يعرض ما هو موجود عليه العلم .

عندما يتم دحض نظرية بواسطة الوقائع ، فإن العلماء لا يتخلون عنها عموما لهذا السبب . وكما قال يوما اينشتين ، عندما سئل عما كان يمكن التفكير فيه إذا كانت القياسات قد دحضت النسبية : « حسنا ، كنت سأعتذر لله الطيب . إن النظرية صحيحة » ويضع كل عالم فى نظريته لبأ يتعذر دحضه ـ لا يدحض بواسطة حسم منهجى ـ والذى يطلق عليه توماس كون النموذج الإرشادى Paradigm ، فالعلماء يؤمنون بنظرياتهم أولا وقبل كل شىء ، لأنهم يؤمنون بنموذج إرشادى ثم، يسعون إلى تفسير الوقائع فى إطار هذا النموذج . وكمثال لذلك فإن شذوذ نقطة الذروة لعطارد ، فى إطار الفيزياء النيوتنية ، لم يتم اعتباره دحضا لهذه النظرية . فقد كان من المفترض وجود كوكب بين عطارد والشمس ، يقوم بإحداث اضطراب فى مدار عطارد . حتى أنه قد تم حساب مدار هذا الكوكب المفترض ، ولم يتم رصده .

ويحدد النموذج الإرشادى تفسير ظاهرة ما . ففى نموذج أرسطو ، لا توجد حركة بلا علة . فضلا عن أن العلة والأثر يكونان متزامنين . لذلك ، عندما يتبع سهم مساره ، فإنه يكون بذلك واقعا تحت تأثير قوة فى كل لحظة . وفى النموذج الأرسطاطيلى ، يتم استنتاج أن الهواء يدفع السهم فى كل لحظة ، وفى النموذج النيوتنى ، فإن هذه الرياضة الفكرية عديمة الجدوى حيث تستطيع الحركات أن تديم نفسها ، غير معتمدة على أى علة . ومن ناحية أخرى ، فإن العلة والأثر يمكن لهما أن يتمايزا فى الزمن . لذلك ، فإن السهم يتقدم لأنه يتتبع حركة معروفة مادامت تتم فرملته . وفى النموذج الإرشادى الأول ، فإن المشكلة هى أن نأخذ فى

الاعتبار وجود حركة ، أما فى النموذج الثانى فالمشكلة هى توقيف الحركة . ويرتبط النموذج الإرشادى بشرح الظاهرة ، ويرتبط حتى بالتساؤل المطروح حول موضوعه .

ولقد رصدت الحضارات الأمريكية فيما قبل كولومبس والحضارة الصينية النجم المتفجر فائق التوهج La Supernova فى ٤ يوليو ١٠٥٤ فى سديم السرطان ، والذى لم تحتفظ له أوروبا بأى رصد . ولقد وطد النموذج الأرسطاطيلى مبدأ أنه لم يقع أى تغير فى العالم ما فوق القمرى الذى يعتبر مستقرا . وبعض التغيرات مثل النجم المتوهج ١٠٥٤ لم يكن يُتخيل (فيما يبدو) بأنها هامة بما يكفى لكى يتم تدوينها . ولقد بدأ تسجيل ومناقشة التغيرات فى السماوات بواسطة الفلكيين الغربيين بعد نشر نظرية كوبرنيكس . وتم العمل من خلال نموذج إرشادى متأثر بإدراك الطبيعة .

لقد انطلق « كون » من إثبات تاريخى . فعندما يهيمن نموذج ما ، كما حدث مثلا بالنسبة للنموذج النيوتنى فى الميكانيكا خلال قرنين ، فإنه لا يكون قابلا للدحض . ولا يتم اعتبار الوقائع التى تناقض النموذج دحضا ، بل تعتبر كشذوذ . وبناءً عليه لم تأخذ قابلية الدحض عند كارل بوبر فى اعتبارها تاريخ العلوم .

كل إدراك يرتبط بقصد . مثلما يرتبط كل قياس وكل واقعة بنموذج إرشادى . وهذا ما قام بتوضيحه توماس كون ، أنه عند اللحظة التى يزاحم فيها نموذج جديد نموذجاً آخر قديما ، فإن الخلاف لا يقوم على مستوى الدحض والوقائع فقط ، لكنه يقوم أيضا على مستوى الايمان بنموذج . ويشير توماس كون إلى أن غالبية مناصرى النموذج القديم ، لا يغيرون رأيهم إلا إذا وُجدت « البراهين » التجريبية . وهذه المقاومة للتطور لا تنجم عن رفض شيخوخى للاعتراف بالبراهين ، ولكن ببساطة لأن البراهين ليس لها قوة إثبات إلا وهى مدمجة فى النموذج الجديد . وفى النموذج القديم لا تكون البراهين قابلة للقراءة ، وهذا هو سبب أن العلم لا يمكنه أن يتقدم بطريقة تطورية فقط ، لكنه أيضا يتقدم من خلال انقطاعات . ويتقدم العلم أيضا لأن العلماء الشيوخ الذين يدافعون عن الأفكار القديمة ، يموتون قبل العلماء الشبان الذين يدافعون عن الأفكار الجديدة . ولم تحدث النسبية إلا تحولات بين العلماء الأكبر سنا من إينشتين . ولكن خصومه ماتوا أولا .

ولقد اقترف توماس كون خطيئة قاتلة عندما تحدث عن علم الاجتماع الخاص بالعلم . فقد بدا كما لو أنه يطرح الحقيقة العلمية للتصويت (أصوات العلماء شىء حقيقى) ، جاعلا إياها تسقط من قاعدتها .

وكان الابستمولوجى المجرى إمر لاكاتوس (١٩٢٣ - ١٩٧٤) ، حساساً مثل توماس كون بالنسبة إلى المعارضة التى يمكن أن تواجه مخطط كارل بوبر فيما يخص الحدس والدحض ، ومع ذلك فإنه يعاتب كون على منحه أهمية كبيرة للشروط الاجتماعية التى يتهيأ العلم من خلالها . يجب على العلم الحقيقى أن يكون محددا (إذا تم احتذاء توماس كون جيدا) بواسطة ما يعتقده الباحثون والأساتذة العظام فى عصرما . وهذه الطريقة فى القول بأن الحقيقة تصدر عن الغالبية ، قد أزعجت لاكاتوس الذى اقترح نهجا أقل تبعية .

عندما قام جاليليه بدحرجة كريات على مستوى مائل ، من أجل اكتشاف قانون سقوط الأجسام ، فمن الواضح أنه لم يباشر هذه التجربة بدون فكرة مسبقة . فهو يعرف مباشرة بأنه يجب قياس المسافات المقطوعة بدلالة الزمن . لكن الفكرة تسبق التجربة . ولقد اطلق لاكاتوس كلمة « بنية Structure » على هذه الفكرة المركزية وهذه النواة الصلبة للنظرية .

إن بنية الفكر لها من الأهمية فى تمثيل الخبرة ، لدرجة أنها قد تصل حتى إلى خبرات عن طريق الفكر ، خبرات خيالية يتعذر تحقيقها أحيانا . ولقد صاغ اينشتين النسبية متسائلا كيف يرى شعاعا مضيئا إذا كان يرحل بجانبه بسرعة الضوء . ولقد شرح جاليليه - أبو المنهج التجريبى - أن كرة تسقط من أعلى صارى سفينة تتقدم ، تسقط أسفل الصارى وليس خلف السفينة . وها هو ذا ما كتبه ، فى كتابه « حوار حول النظامين الرئيسيين للعالم » ، بشأن هذه الصياغة التجريبية لمبدأ القصور الذاتى : « وأنا ، بلا تجربة ، متأكد أن الواقعة قد تتالت ، كما قلت لك ، بما أنه من الضرورى أن تتالى » ولم يقم جاليليه بإجراء التجربة ، التى يؤسس عليها البرهان الخاص بها . فإن الخبرة عن طريق الفكر كانت بالنسبة إليه قوة برهان . فالبنية تهيمن على الواقعة .

ورد الفعل الأول الذى يواجه نواة صلبة ليس فى التساؤل إذا كانت حقيقية أم باطلة ، ولكن فيما يمكن أن يصنعه المرء بها . هل يمكن انطلاقا من هذه النواة الصلبة ، تأسيس برنامج بحث

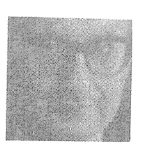
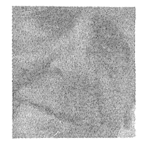
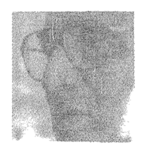
مـربح ؟ هـل قانـون الجاذبيـة العـام حقيقى ؟ ومثل هذا السؤال ليس الأول من نوعه الذى يُلقى على موضوع هذا القانون ولكن بـالأحرى : مـا برنـامج البحث الذى يمكن طرحه ؟ فالعلم قبل كل شيء هو بحث غير منجز (انظر كتاب كـارل بـوبـر « البحث غـير المنجـز » كالمان - ليفى ١٩٨١) .

وبعكس النماذج الإرشاديـة ، فإن النـواة الصلبـة لا تنفـى كـل منهـا الأخـرى ، لأن مناهـج بحث عـديـدة متنـافسة يمكنهـا أن تتواجـد فى نفس الـوقت . ولكن تمـامـا مثـل النمـوذج الإرشادى ، فإن النواة الصلبة تعـانى من هجوم الشذوذ . ويقول لاكاتوس فى كتابه « البراهين والدحض » محاولة فى منطق الاكتشـاف الريـاضى (هرمـان ١٩٨٤) ، لحلقة حامية : ويضيف المرء فرضيات تسمـح بالـدفاع عن النـواة الصلبة . وكمثال لذلك ، يفتـرض المرء كـوكبا جـديدا لكى يفسر شـذوذ مدار أورانـوس . وهكـذا ، يكتشف أوربـين ليفاربيه « نبتون » عام ١٨٤٦ ، فقامت الحلقة الحامية بدورها .

ويقترب نهج لاكاتوس بشكـل كاف من نهـج كون . ولكن حيث يـرى كون تنافسا ضـاريا أحيـانا بـين النماذج ، يطرح لاكاتـوس برامـج بحث لا يمكن تجنب المواجهة بينها .

ويمكن لـرؤية لاكـاتـوس أن تبـدو مـلائكية . فـالعلمـاء يسعـون بشكـل لا يمكن تجنبـه ، إلى تقييم ومقـارنـة البرامج المختلفة للبحث ، حيث يدخل فى مثلهم الأعـلى تـأكيـد شكـل محـدد للحقيقة .

ولقد أتى النقد الأكثر جذريا لطبيعة العلم ، من الفيلسـوف الأمـريكى ذى


الأصل الألمانى بول فييرابنـد (ولد فى ١٩٢٤) ، بكتـابه ذى العنـوان المثير للأفكار « ضد المنهج ، لمحة عامـة عن نظرية فـوضويـة للمعرفـة » (سويـل ١٩٧٩) .

يثبت فييرابند أن تطور العلم يجب أن يتم بـإسهـام إبـداعى ، ولا تعيش الإبداعية فى وئام مع المنهجية . فكيف لمنهج أوحد ، معيارى ، مثل ذلك الذى وضعه بوبر ، أن يتمكن من قيادتنا كل مرة إلى النتيجة ؟ لنرى فى العالم ما لم يره أحد بعد ، كما تفعل كل العفاريت ، يجب بالضبط معرفة كيفية التمرد على المناهج المألوفة . وبالنسبة لفييرابند ، فإن فكرة أن العلم يمكن ويجب أن يتم تنظيمه تبعا لقواعد ثابتة وكليـة ، هى فكرة طوباوية ومدمرة فى نفس الوقت .

وفييرابند يطرح الحكمة البليغة التى يمكن ذكرها لتلخيص فكره : « كل شيء حسن » . كاريكاتير يدعنـا نفكر أنـه ، بـالنسبة لفييـرابند ، فكـل النظريـات صـالحة ، ولا يختص الأمـر بـالطبع بهذا ، لكنه يختص فقط بتأكيد أن كل المنـاهج صـالحة للـوصول إلى نتيجـة صالحة .

ويلقى فييـرابنـد عـلى المنهجيات المفترضة عبء أن تقدم قواعـد تنظيم للعلماء . ويجد فى لاكـاتوس رفيقـه فى الفوضوية ، إذ أن لاكاتـوس لم يطرح معيـارا للاختيـار بين منـاهـج البحث المختلفة .

وتحتل فكرة الصدفة مكانا هـاما فى المجادلات العلمية فى هذا القرن . فهل الصدفة هى مُركب أصلى للطبيعة أوهى الانعكـاس الساذج لجهلنـا بـالآليـات الواقعية للطبيعة ؟ من الصعب المقارنة من وجهة نظر منطقية بين التفسيرات

المختلفة للنظريات التى تنجم عن كلٍّ من هاتين الفرضيتين فى القياس ، حيث تقيم هـذه التفسيـرات حجتهـا من خـلال تصورات فلسفية مختلفة . ويقول لنـا فييرابند بالتالى ، أن النظريات المتنافسة لا يمكن أن تقارن فيما يخص بنيـاتها المنطقية ، إنها تطابق نوعين مختلفين من الرؤيا .

ومع ذلك ، إذا تطـابقت النظريـات المتنـافسة مـع رؤى مختلفـة للعـالم ، إلا أنـه يكـون مـن بـاب الاعتـداد استخـلاص أن هذه النظـريات قـابلة للمقـارنة . فيمكنهـا فى الحقيقـة ، أن تدخل فى التنافس على مستوى الوقائع ، بصـرف النظـر عن تـرابطهـا المنطقى الخاص . ومن جهة أخرى فإن هذا هو مـا حدث مـرارا . ولا يتخيل المـرء أن نظرية النسبيـة كان يمكن أن تفـرض نفسها إذا لم تكن القياسات قد أكدتها فى مواجهة الميكانيكا الكلاسيكية . حتى لـو تم النقد بشكـل أكثر سمـواً للثقة العظيمة جدا التى منحها بوبر للوقائع ، فلا يستطيع المرء ، أن يطرد بظهر اليد الواقعة خـارج العلم . ولا يمكن ايضا أن نتبع فييرابند عندما يؤكد الاختيار بين النظريـات اللاقيـاسية هـو موقف ذاتى . فالنظريات تُدخـل دائما بعض الجذور فى الوقائع ، أو فى القيـاسات ، ويوجد فى هـذا المستوى منطقـة اتفاق تسمح بمقارنة هذه النظريات .

فى القـرن العشـرين مثلت الفـوضى والصدفة هجمة على العلم . وكـان من الـواجب على فلسفـة العلـوم أن تُنقى نفسها لمواكبة هذا التطور ، قبل أن تجد نفسهـا مقذوفـاً بها فى هـذه الفوضى . لا يعرف المرء هـل العلم حقيقى ، لكنه يستطيع أن يؤكد مع ذلك أن العلم يقيم حجته من خلال وقـائع وأفكـار ، ومن خـلال خبـرات ومن خـلال النمـاذج الإرشادية . ويجب بشكل مساو التخلى عن إثبات أسبقية الواقعة على الفكر ، أو الفكـر على الـواقعة . ولم يعـد العصر عصرا للفلسفات المغلقـة ، بل لـلافكار المعقدة ، المفتوحة . كما يمكن أن يقول جاستون بـاشلار . الـوقائـع والافكار تتأثركل منهما بالأخرى تبادليا ، تتطور معا ، بين بـين Cahim- Caha وهكذا تسير المعرفة ، بخطوة سـرطان البحـر تجاه هدف غير محدد ■

* الابستمولوجيا Épistémologie نظرية استقصـاء المعارف ، تبحث فى أصول العلوم وطبيعـتهـا وقـواعدها وحدودها بالنسبـة إلى المعرفة وارتباطها بالفلسفة . وينبغى التمييز بين فلسفة العلوم ونظرية المعرفة .

ـ ٢ ـ

بنية الثورات العلمية

فإننـا أمـام كتـاب حظـى بـاهتمـام الأوسـاط العلميـة والفكرية ، كتاب يعرض نظرية جديدة فيمـا يخص تاريـخ العلـوم ، وتعكس الترجمة جهـدا مشكورا لشوقى جلال ضمن إنجـازاتـه العـديـدة فى مجـال الترجمة . كتاب يبحث عن قوانين تحكم مجرى التطور العلمى بما يتضمنه من مراحل متصلة أو متقطعة ، وعلاقة هذه المراحل ببعضها البعض ، حتى لو وصل الأمر بالمؤلف إلى التأكيد على استقلال هذه المراحل .

وتزداد أهمية الكتاب ونحن ندخل إلى مشـارف عصر الإنجـازات الـعلميـة العمـلاقة فيمـا يخص المـادة والكـون وأسرار الخلية الحية وتوليد الطاقـات الهـائلة ، عصر يتخطى كـافة مفـاهيم العلم الكـلاسيكية ، فبعـد أن حطمت النظرية النسبية الأسس القديمة للمكان والزمان ، بإدخالها المشاهد ـ الراصد ليرتبط به المسار الموضوعى للواقعـة ، وبعـد الانتقال من التفتيت الـذرى إلى الاندماج النووى ، صعد الحوار العلمى الراهن إلى مستوى البحث عن نظـرية واحدة شاملة للمادة ، قد تفسر أسرار الكون منذ نشاته ، بل صعد إلى مستوى بحث العلاقة بين المادة والطاقة ، وبينها وبين الفراغ ذاته ، بل مفهوم الفراغ .

يبحث هذا الكتاب فى منطق التطـور التاريخى للعلم ، وما هى آليات حركـة هـذا التطور والقـوانين التى تحكمـه ، والعـلاقة بـين الاكتشافـات العلمية فى عصر مـا وبين الاكتشـافات السـابقـة واللاحقة لها ، وما هى عـلاقة التقـدم العلمى بـالاطر الاجتمـاعية والنفسيـة والتـاريخية ، بـالاضافـة إلى دراسـة

المعايير التى تميز بين ما هو علمى وما هو غير علمى . إنه الأرق الإنسانى المشروع ، فى مواجهة أسرار الطبيعة ، هل يمكن معرفة القوانين التى تحكمها ، وبالتالى كيف يمكن للإنسان أن يجعل العلم بهذه القوانين قادرا على تأسيس أنسب الشروط لتطور المجتمع الإنسانى .

ولقد تعددت الفلسفات العلمية ، وتعددت وجهات النظر ، بل تطاحنت ، فما بين محاولة تأسيس علم العلم Science of Science ، وما أطلق عليه اسم « الفلسفة العلمية » مثل الوضعية المنطقية أو التجريبية المنطقية ، وتكوُّن مفهوم « التطور العلمى عن طريق التراكم » وهو ما يتصدى توماس كون لدحضه فى هذا الكتاب . وأساس نظرية كون فى تاريخ العلم هى فكرة النموذج الإرشادى Paradigm ، أو الإطار الفكرى ، وهو النموذج المعترف به للنظريات العلمية المهيمنة فى عصر ما ، مضافا إليها طرق البحث وأساليب فهم الوقائع التى تميز ذلك العصر عن غيره ، ومن أهم ما توصل إليه كون ، هو عدم وجود نقلات منطقية بين النماذج الإرشادية المنفصلة ، إذ يصورها كما لو كانت عوالم مختلفة يعيش فيها العلماء . وكيف أن الحقائق المتضمنة فى النماذج الإرشادية هى حقائق نسبية ، مما يجعل هذه النماذج لا قياسية .

ويرفض كون فكرة أن بنية النظريات العلمية هى نسق من العلاقات الشكلية الخالصة لأبنية لغوية ، وهى فكرة الفلسفة الوضعية المنطقية فيما يخص تطور النظريات العلمية ، ويرى كون أن نسق النظرية يدخل فى علاقة باطنية مع مخططات معرفية هادفة ، يتعدد تبعا لذلك كل من طابع ومسارات كل تطور جديد للنظرية ، ويتحدد كذلك أسلوب اختيار التجارب وتفسيرها وينتقد كون النظر إلى تاريخ العلوم على أنه حكايات وسير أحداث تتتابع عبر الأزمنة .

وغاية الدراسة التى يتضمنها هذا الكتاب كما يقول كون : « تقديم صورة تخطيطية أخرى عن مفهوم (مخالف تماما لما هو شائع) ، مما يمكن أن نستقيه من السجل التاريخى لنشاط البحث العلمى ذاته » ويلفت النظر إلى أن النظريات البائدة ، مثل ديناميكا أرسطو أو كيمياء الفلوجستون ، ليست غير علمية لأننا نبذناها ، فقد كانت علمية فى حينها ، لذلك فعلينا أن نطرح أسئلة من نوع جديد ، هل ندرس جاليليو مثلا فى علاقته بآراء العلم الحديث ، أو فى علاقته بمعاصريه من العلماء ؟ وما مدى تأثر العلماء فى عصر ما بالمفاهيم العلمية المسيطرة على هذا العصر ، وأثر ذلك على منهج أبحاثهم .



يقول كون : « نادرا ما يبدأ البحث الحقيقى قبل أن يرى الفريق العلمى أنه تلقى إجابات جازمة على أسئلة مثل : ما هى الكائنات الأولية التى يتألف منها الكون ؟ كيف تتفاعل هذه الكائنات مع بعضها البعض وكيف تؤثر فى الحواس ؟ ما هى الأسئلة المشروعة التى يحق لنا أن نسألها عن هذه الكائنات ؟ وما هى التقنيات المستخدمة بحثا عن الحلول ؟ إن الإجابات (أو البدائل للإجابات) على أسئلة كهذه فى العلوم التى اكتمل نضجها على الأقل ، إنما تكمن تماما فى التلقين التربوى الذى يهيىء الطالب ويجيزه للممارسة المهنية ولتخصصه » . ثم : « هذه الاجابات تنحو نحو فرض سطوة خفية على العقل العلمى » .

لذلك فإن كون يوجه اتهاما إلى النظام التربوى التعليمى بأنه يضع الطبيعة قسرا فى الأطُر المفاهيمية التى يتبناها هذا النظام . ويقوم كون بدراسة أثر عنصر التحكمية هذا على التطور العلمى ، إنه يفضح الآثار الفتاكة لاستسلام المجتمع العلمى لتصور ما عن العالم ، إن العلماء يميلون دائما للترويج لمفهوم العلم القياسى Normal Science ، حتى لو وصل الأمر إلى قمع الإبداعات العلمية الجديدة التى قد تدمر بالضرورة اعتقادات هذا العلم الراسخة ، حتى يصل وضع هذا العلم الى أزمة لا حل لها فى مواجهة شذوذ ظواهر عدة عن تفسيراته المعتمدة ، مما يفتح الثغرة أمام هجوم المفاهيم العلمية الجديدة ، وهذا ما يطلق عليه كون الثورة العلمية ، إنها ثورات تزلزل

التقاليد . ومثال لذلك الثورات العلمية التى ارتبطت بأسماء كوبرنيكوس ونيوتن ولافوازييه وأينشتين ، وهى تمثل نقاط تحول فى تاريخ العلوم الطبيعية ، حيث تم رفض إحدى النظريات العلمية التى تحظى بالتكريم فى عصرها ، لحساب نظرية اخرى مناقضة لها . وأدى كل منها إلى حدوث تحول هام فى المشكلات المطروحة للبحث العلمى ، وفى معايير تقييم المشاكل العلمية والبحث عن حلول صحيحة لها . ولكل ثورة علمية جذور سابقة ، ويشارك فى دفعها إلى أفق الإنجاز عديد من العلماء ، رغم ارتباطها فى النهاية باسم عالم فرد . لذلك فعديد من الاكتشافات العلمية التى لا تبدو على قمة منحنى الثورة ، هى فى الحقيقة مساهمات تبدو متفرقة رغم أثرها الحاسم على الإسراع بالثورة العلمية ، مثل اكتشاف الاكسجين أو الأشعة السينية .

ويقول كون : « إن التنافس بين قطاعات المجتمع العلمى هو العملية التاريخية الوحيدة التى تفضى عمليا دائما وأبدا إلى رفض نظرية كانت موضوع قبول وتسليم فى الماضى وإقرار نظرية أخرى » . وفى مواجهة النظرة السائدة عن التاريخ بأنه مبحث وصفى خالص ، يقوم كون بعرض أطروحات تأويلية ، اطروحات تتداخل مع علم الاجتماع وعلم النفس ، بل يصل إلى نتائج تدخل تقليديا ضمن مبحث المنطق أو نظرية المعرفة . محاولا أن يواجه النهج العصرى الواسع النفوذ ، هذا النهج الذى يخلق تمايزا بين « سياق الاكتشاف » وبين « سياق التبرير » . ويتساءل كون هل هذه التمايزات أولية منطقية أو منهجية ، ومن ثم فهى سابقة على تحليل المعرفة العلمية ، أو صارت جزءا من مجموعة تقليدية من إجابات أساسية على ذات الأسئلة التى بنيت عليها ؟ وألا يمثل هذا وضعا دورانيا للتفكير ؟ . وهل يمكن جعل هذه التمايزات عناصر من نظرية ؟ ويحاول الكتاب أن يجيب على هذه الأسئلة .

ولنا أن نقارن بين طرق التدريس العلمية الحديثة ، وبين الدور الذى لعبته الكلاسيكيات العلمية الشهيرة ، مثل كتاب « الفزيقا » لأرسطو وكتاب « البصريات » لنيوتن و « الكيمياء » تأليف لافوازييه ، فقد كانت فى حد ذاتها إنجازات غير مسبوقة ، ولم تزعم قط بأنها فصل الخطاب ، مما جعلها تخدم المشتغلين بالعلم لحقبة طويلة من الزمن ، وجعلها أيضا تفتح الباب أمام المشكلات العلمية الجديدة لتجد حلولا لها فى مفاهيم علمية جديدة .

(الانتقادات الموجهة إلى نظرية كون)

تركزت الانتقادات كما يعرضها المترجم فى مقدمته الهامة للكتاب ، على مفهوم كون لمعنى الثورة العلمية ، أى الانتقال من إطار فكرى أو نموذج إرشادى إلى آخر ، مما يعنى الانتقال الى عالم مغاير إدراكيا ومفاهيميا للعالم الذى يعمل فيه الباحث ، لمجرد إبدال النموذج الإرشادى ، فيرى الباحث العالم عقب هذا الإبدال فى صورة مختلفة ، وما كان بدهيا لم يعد جزءاً من خبرته حتى إن استخدم ذات المصطلحات القديمة . ومعنى ذلك أن الابدال أو التحول أو الثورة ليست لها أسباب منطقية أو تجريبية . وينطوى هذا الفهم على إيحاء بوجود عناصر لا عقلية ونفى للارتقاء الحضارى العلمى على نحو متتابع .

وواجهت نظرية كون هجوما فيما يخص « نسبية » النماذج الإرشادية ، التى تتباين من عصر إلى آخر ، وكيف يقود ذلك إلى التسليم باستحالة الحوار بين الثقافات التاريخية المختلفة . وهل يمكننا أن نسلم بأن كل نموذج إرشادى يملك براهينه التجريبية ومعاييره للكشف عما هو صواب أو خطأ فى تصورنا للعالم فى عصر ما ، لمجرد الخلاف الناشىء داخل المجموعة العلمية ، بينما المرجع الأصلى للصواب والخطأ يجب أن يكون العالم الخارجى ، مصدر الظاهرة ، وإقامة البرهان التجريبى هو الفيصل فى حسم الخلاف .

وأخطر الانتقادات التى وجِّهت إلى نظرية كون هوما يفضى إليه منهجه ، إلى نسبية المعرفة ، فكل معرفة فى رأيه تكون صحيحة قياسا إلى نسقها وبالنسبة إلى نموذجها الإرشادى ، دون وجود معايير عامة ثابتة للحكم على ما هو علمى وما هو غير علمى . إن الظاهرة الطبيعية أو الاجتماعية ، قد تكون واحدة عند الأقدمين والمحدثين ، لكن الفارق الجوهرى هو فارق معرفى ، من حيث محتوى المعرفة ومنهج البحث . وفيما يخص النظريات التى ثبتت صحتها (مثل ميكانيكا نيوتن) ثم حلت محلها نظريات أخرى أكثر نجاحا (النظريات النسبية وميكانيكا الكم) ، فليس هذا دليلا على إحلال نموذج بحث مكان الآخر ، بقدر ما هو تعبير عن فارق فى المدى والدرجة ، أو أن تكون النظرية القديمة حالة خاصة من النظرية الجديدة ، فما زالت ميكانيكا نيوتن تطبق حتى اليوم على الأجسام المتحركة فى الإطار المألوف فى المسافة والسرعة وأحجام هذه الأجسام ■

قـــــراءة
بين التحليل

مقاربة لمقولات ترى أن « الشكل » هو النسق الذى يتملك خلق جماليات تشكيلية مما كان مبددا بواسطة ذلك التنسيق والتشكيل ، وبهما ، وفيهما ، يتوحد المحتوى ، ولا يكون ذلك فى جنس أدبى بعينه ، بل يشمل جميع الأجناس

رجاء عيد

استاذ الأدب العربى الحديث والناقد المعروف ، له عدة مؤلفات وأبحاث فى الأدب المعاصر .

فى البدء كان محلل النص يقوم باستكشاف محاسنه أو عيوبه او يتولى تقييم جمالياته ، على حسب ثقافة الناقد التى قد تدفعه للإفادة من مباحث اجتماعية أو نفسية وسواهما ، مع التأكيد ــ فى الوقت نفسه ــ على أن النص الأدبى ملك للمتلقين ، وهؤلاء يمكنهم إصدار حكم بالقبول أو الرفض ، والناقد هو ممثل هؤلاء المتلقين ، ينظر إلى النص محددا نسبته إلى جنسه الأدبى ، ومدى توافر شروطها فى النص .

وتجددت رؤى ، وتوالى سواها . فثمة رؤية ترفض البحث عن المؤلف من خلال أعماله الأدبية ، وتجعل منظورها استكشاف قدراته الإبداعية من خلال تلك الأعمال ، وفى منعطف تالٍ كان التركيز حول الصورة الشعرية ، بحسبانها مجسدة لرؤية المبدع ، وبواسطتها يمكن استشفاف مايعتمل فى باطنه ، ومايمور بداخله .

ثم جرت فى النهر ــ كما يقال ــ مياه كثيرة . فتجد رؤية تعمد إلى تقييم الجانب الإبداعى من خلال الموضوع القار فى النص نفسه ، وعلى محلل النص تفكيك الرسالة الفنية ، والنص ــ من هذا المنظور ــ هو تلك اللغة الشعرية . ويستجد منظور آخر . لايرى فى النص موضعا له وجوده العينىّ ، و «معرفة» النص تتركز على بنيته ، وعلى محلل النص ــ هذه المرة ــ أن يقوم بتركيب لأعداد من الأبنية الأدائية بدلا من تفكيك الشكل اللغوى ، والنص ــ من هذا المنظور ــ هو تلك الشعرية اللغوية .

وتترافد منظورات ، ثم تترافق أوتتفارق مع سواها .

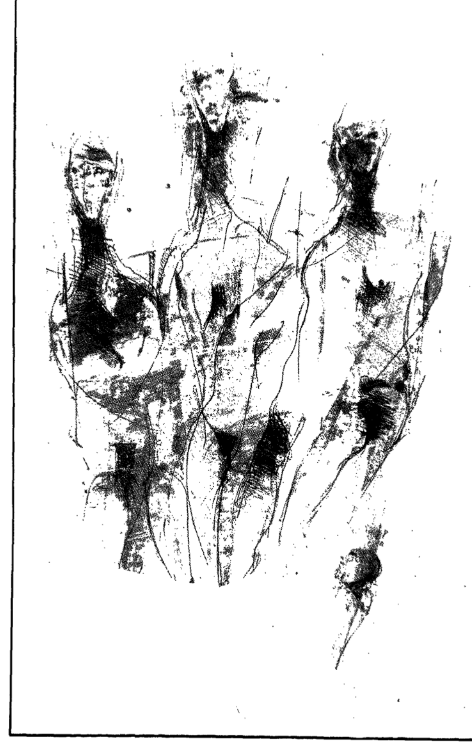
فمن تحليل يجعل طريقه او يتخذ سبيله فى إطار اللغة ودلالتها ، مع تحديد صارم ، وتدقيق دقيق لما فى «النص» من سمات وخصائص .

ومن تحليل يهتم بـ «الرسالة» وجعلها مجاله ، ولاينظر إلى «النص» على أنه عمل مغلق ، فهو يجمع بين «الرسالة» و «الشفرة» .

ومن تحليل يهتم ــ أساسا ــ بإعادة القيمة للشفرة أو «النص» ، ولكنه ينساق فى عزل «النص» عما سواه ، وإهمال للسياق وما يتصل به .

وفى جميع ذلك يكون لكل وجهة سبيلها ، ولكل منهج فلسفته والتى ــ كما أشرنا ــ قد تترافق أو تتفارق مع غيرها .

النص والتأويل



فلكلٍّ وجهة هو موليّها . ولاتخلو وجهة من إثراء وثراء بقدر ماتشى بتحيز ، ولانقول «تطرف» ، وتومىء إلى تزيّد ولانقول «تحكم» .

هل تعجّلنا فى المداخلة ! فلنعرض لفلسفة وجهات ، مهما تتباعد أو تتقارب فلها مشروعية التجادل حول تحليل النص الأدبى .

فالمنطلق الذى يحدد جماليات الأدب بأنه تفكير بالصورة يتخذ من هذه المقولة تعلّة للقول بأن النص الأدبى لايحيل إلى ماهو خارج عنه ، وعلى محلله استبطان النص بحثا عن أدبيته ، فهو ـ النص ـ كثافة تقتصد ثرثرة اللغة العادية ، واللغة ـ فى النص ـ لاتكون مرجعيتها دلالتها المعجمية أو استخداماتها الشائعة ، والتى تشير إلى معنى أو موضوع أو مضمون خارجها ، فلغة النص لها مرجعيتها فى ذاتها والشكل جزء من «معنى» النص ، فإذا كانت اللغة العادية لغة استهلاكية مهمتها إيصال «رسالة» ، أو إبلاغ «مضمون» تنقضى زمنيته بمجرد إبلاغه ، ولحظة إيصاله ، فإن الأمر يختلف فى النص الأدبى ، فهو زمنية ممتدة فى الزمان ، وله ـ بشرط قيمه الجمالية ـ مايتيح

له ديمومة مستمرة كما أن النص ــ كذلك كيان ذاتى منفصل عن قائله، ومايتصل بصاحبه ــ أيضا ــ من جوانب نفسية أو اجتماعية ومن ثم فلا دخل لمؤرخ الأدب أو تاريخ الأدب بأدبية النص.

وعليه فتحليل النص يتركز فى معرفة أدبيته بواسطة العكوف على دراسة عناصره ومكوناته وعلاقاته اللغوية، فأدبية النص تكمن فى داخله وتركيباته الأدائية، وتشكيل وسائله التعبيرية.

وواضح أن ذلك الاحتفال الشديد بتركيبات النص لايلقى بالا، ولايشغل نفسه بمحاولة دراسة «كيف» التشكيل أو من «أين» أو «لماذا» انبثقت تلك التركيبات ففى خطوة تالية فى المنطلق نفسه يكون المعطى اللغوى فى النص هو النص، وهو بنية مكتفية بذاتها، وهو فى تشكله المنطوى على ذاته هذه، يعتمد على جملة العلاقات المتشيئة فى كلماته. ولايتمايز فى النص «موضوع» عن سواه، أو «فكرة» عن غيرها، فالفكرة أو الأفكار ـ فى النص الأدبى، لاتتجاوز قيمة «اللون» الذى تتشكل منه أى لوحة فنية، ليس ــ هذا اللون ـ مقصود لذاته، وليس غاية، وليس «الشكل» ــ فى النص ــ الإناء الذى «يحفظ» ما فى ذلك الإناء.

إن «الشكل» هو النسق الذى يمتلك خلق جماليات تشكيلية مما كان مبدًدا بواسطة ذلك التنسيق والتشكيل، وبهما ــ وفيهما ــ يتوحد المحتوى

والمحتوى، ولايكون ذلك فى جنس أدبى بعينه. وإنما يشمل الأجناس الأدبية جميعها مادامت تتوافر لها قدراتها الجمالية من صوت وإيقاع وحبكات وصراع وسواهما أى أن الرواية

والمسرحية ــ كما الشعر ــ لها جميعها تلك الإمكانات الجمالية فى إطار «بنيتها» داخل جنسها المعيّن.

وكان لابد أن تتعرض المقولة السابقة: «الشعر تفكير بالصور» إلى جدل يتساوق مع السر فى نكران أهمية «الأفكار» أو «المضامين» فى العمل الأدبى، ويتضح هذا الجدل فى التوجس من «المجاز» والذى أصبح مثار شك بسبب تماسّه بالواقع، حين يظل يشير إلى «أصله» الواقعى أو الحقيقى.

أما اليقين فهو التأكيد على أن «النص» نظام مغلق، لايعكس سوى نفسه، وترسخت مقولات أشهرها ــ كما هو معروف ــ مقولة «موت المؤلف»، وتوالت مقولات أخرى منها:

ــ الكلمة وحدها تكفى

ــ الأدب أبعد من المعنى

ــ الأسلوب هو البطل الوحيد فى الأدب

وتكرّس ــ تبعا و ضرورة ــ تحليل للنص يصلب عينيه على «أدبية الأدب» ويحرص على قطع أية صلة بين «النص» وخارجه، وينظر إلى «النص» بحسبانه «لغة» لها إبداعاتها التى تتأبى على دلالة بعينها، وأنه ــ النص ــ ليس له وجود عينّى إلا على يد القارىء، والنص لايكتسب وجوده من منشئه بل من قارئه، مادام قد تم قطع الصلة بين المؤلف وعمله، وإعادة الصلة بين النص وقارئه.

وعلى محلل «النص» أن يهتم ــ أول الأمر وآخره. بالبنية والتعبير، والتحليل ــ هنا ــ دراسة لنظام لغوى خاص فى نص خاص فى لغة واحدة.

ويستمر التحمس، النص ليس سوى لغة، ثم تكون المطالبة بأن يكون الأدب نظاما بدون رسالة

وأن لنا أن نتساءل

هل يكفى الاحتفال بالتجميع والتبويب لأدوات التعبير، واستخدامات اللغة وترتيب صيغها للوفاء بمهمة تحليل النص؟ وإلا تفقد تلك الإحصاءات التجميعية النص أكثر ــ ولانقول أفضل ــ مافيه؟

وتظل تساؤلات أخرى أليس من الإسراف ولا نقول التطرف ــ القول بأن الشعر لايهدف لشىء خارجه، وأنه يهدف ــ فقط ــ إلى التعبير؟

وتظل تساؤلات أخرى منها خطورة ذلك الاحتفاء الشديد بالرصد والتسجيل والتبويب والتصنيف، ومنها أن ذلك التركيز على تلك الإحصاءات بصورة آلية، لايمكن أن يتقدم بالتحليل الأدبى وقد صارت تلك الجداول هوى مريضا لدى كثيرين، من غير تبصر إلى أنه لايمكن أن يفيد ذلك فى تفهم النص الأدبى داخل «فنية» جنسه الأدبى.

ينضاف إلى ذلك أنه ليست كل جملة، وكل بنية لغوية، وكل تقديم وتأخير أو حشد مفردات فعلية أو اسمية، يمثل قيمة جوهرية، بل ربما لاتكون لها قيمة على الإطلاق، بل ربما نجد فى كثير من المنظومات التعليمية ما يتوافق مع ذلك الرصد وتلك الجداول، فى حين أنها مفرغة من أية قيمة كما نعلم.

إن الاتكاء على جمع بيانات تفصيلية حول تركيبات الجمل وحول خصوصية أبنيتها اللفظية، ألا تظل مجرد مصفوفات تراكمية وتسجيلية، لاتتقدم

عن هذا السبيل ، ولاتدفع إلى إضاءة شاملة للعمل الأدبى ، وتصبح المسألة عملا آليا ، ويظل العمل الأدبى بإمكاناته الفنية المتعددة بعيدا عن أن يطوله ذلك التحليل ؟

إن ذلك التحليل يظل قابعا فى حدود الظاهرة اللغوية ، والبنية النحوية ، ومدى انحراف «النص» الأدبى عنها ، ودرجة اختراق النمط ، وذلك كله يبقى فى إسار رقعة ضيقة لاتشمل الساحة الممتدة للعمل الأدبى بأبعادها المتعددة .

ثمة تحليل ينطلق من التفرقة بين «الدال» و «المدلول» و «العلامة» لتفسير أعمال روائية بحسبانها «دالات» لابد لها من «مدلولات» لعدد من الشرائح الاجتماعية التى تتكون منها الثقافة وذلك من تصور يرى اللغة هى الوسيلة المشروعة التى يتحسس بها الفرد — وكذلك — المجتمع كينونته .

ثم أليس من السرف القول بأن علم الدلالة هو كل شىء ، وأنه الطريق لكل الأبنية الثقافية .

ولنتوقف — قليلا — عن التساؤلات .

فهذه رؤية أخرى تنظر إلى «النص» بحسبانه واحدا من تشكلات نصية ممتدة عبر الزمن ، وهذا «النص» يتكىء على «ذاكرة» إنسانية تجعل الأدب جميعه نصا واحدا ، وعليه ، فلابد أن يتجاوز «التناص» — بالضرورة — مفهوم «النص» المغلق ، ويتحول — من هذا المنطلق — إلى فضاء حركى ، يتقارب ويتداخل مع حركية نصوص سابقة عليه ، وتتعرض هذه الرؤية إلى سؤالين : أولهما : هل هذا النص الماثل أمامنا نستطيع أن نستشف من دراسته — أو من خلاله — نصا سابقا ؟ وثانيهما : ألا يوجد نص أصلى أبدا ؟ بمعنى أن النص «الأول» أو «الأساس» إنما هو مولَّد — أيضا — من نص آخر وهكذا ؟

وأصبح «التناص» رأيا وعقيدة على رغم تراجع من دعت إليه كما هو معروف — وبسببه ترهل مفهوم النص ؛ ليتجاوز حدود كل جنس أدبى ، وليضم جميع الأجناس الأدبية ، والنص على حسب التناص — ليس كيانا ذاتيا له خصوصيته أو تميزه الخاص به ، وليس النص حاملا «معنى» تفرزه اللغة فيه ، فكل شىء رهن اللحظة التى تتحول إلى لحظات متناسخة ، على حسب «حالة» الاستجابة من ذات إلى ذات ، وهو يتشكل على حسب زاوية النظر إليه وعلى مايراد به ، وعلى حسب «رؤية» الناظر إليه فى لحظة بعينها .

ونتساءل أليس الحرص على هذه المكانة «الزائفة» لإمكانات النص تدفع إلى فقدانه هويته ، وإلى إلغاء جوهره وحقيقته .

نزعم أن ذلك المنظور السائب هو نتاج التواء سابق ، أفرزه قسر لمفهوم التزامن ، ومن خلال هذا القسر كان النظر إلى «النص» بحسبانه بنية لغوية ليس له حدود واحدة ، وإنما تتعدد تلك الحدود وتختلف سبلها ، ومن ثم كانت هذه الخطوة تجاه «التناص» التى تقول — هذه المرة بأنه لاحدود أصلا .

كما أن غاية التحليل الذى تطور وتتابع تحت وطأة الاستعارات مثل : «أيقونة» و «قارورة» و «نصب تذكارى » هو التمسك بأن كل قصيدة شعرية هى شىء رمزى قائم بذاته ، ومن ثم فليس هناك استشهاد مطلوب أو ممكن إلا هو موجود فعلا فى القصيدة ، وطبعا إنها نصيحة حكيمة أن تأخذ الدليل من داخل الصفحة لا من خارجها فبعض الأدلة التى لاعلاقة لها بالنص ليست بأدلة على الإطلاق ، وغير مسلم بها ومضللة أيضا .

ولكن قبول هذه النصيحة لايستلزم الاعتقاد بأن القصائد حرة تماما من الناحية اللغوية أو الثقافية أو السيكولوچية ، ومن المؤكد أن المؤلفين يمكنهم التحكم فى دلالات الكلمات وتحديدها ، من خلال تنظيمها تنظيما بارعا ، وفى النهاية فإن تلك القصائد على حسب خبرة القراء تكتب — هذه القصائد — بلغة لها وجود مستقل خارج القصيدة أليس هذا مايتضمن إشارة ما إلى أن القصيدة تومىء إلى ماهو خارجها ؟ ألا يتضمن أيضا — ارتباط القصيدة بالعالم الخارجى ؟ فالقصيدة لاتخلق معانيها ومنطقها من العدم ، واللغة المستخدمة فيها تستمد كينونتها من تنظيمات خارجية راسخة ، وهى مثل «المادة» التى يستخدمها النحات ، وإن ماهو موجود فعلا فى القصيدة أى لغتها يؤكد أنها متصلة اتصالا جوهريا بالعالم الخارجى .

ثمة تحليل مقابل يجعل طريقه — الآن - نحو التفسير الاجتماعى ، ولا بأس بمشروعية تحليل أو تفسير ، ولكن البأس — هنا — القول بأن الأعمال الأدبية مقابلة لشرائح اجتماعية معينة ، وأن أى عمل أدبى إنما يتبع بالضرورة تلك البنيات الاجتماعية .

ويعكف هذا التحليل على رصد

الإبداعات وتقويمها على حسب علائقها بالوضعية الاجتماعية ، وكأن الأدب مجرد انعكاس لشريحة اجتماعية معينة ، ومثيل مقابل تماما لبنية اجتماعية بعينها ، وعلى محلل النص — هنا — البحث عن «معنى محدد» يمثله هذا النص ، وعليه فإن «النص» الذى لايبين عن هذا «المعنى المحدد» هو نص ردىء ، وهنا يصبح الغموض رداءة ، ومن ثم إذا تم — على حسب هذا المنظور «العثور» على هذا «المعنى» فإن النصوص الجيدة تتساوى مع النصوص الرديئة ، فكل الصيد فى «جوف المعنى» .

وفى سبيل العثور على الكنز المفقود : المعنى ، يعود الاهتمام بتاريخ الأدب ، فربما تفيد السيرة الذاتية للمؤلف ، وربما تمد محلل النص بإفادات وإن كانت جزئية أو ثانوية ، ولكن الأهم هنا هو تفحص العمل الأدبى من خلال صلته بالواقع الاجتماعى فى صورته الأشمل والأعم والتى تتعدى حدود الرؤية الفردية .

إن طموحات تكمن وراء المنظور السابق ، ولكنها لم تتحقق فقد اكتفى هذا المنظور برغم ملامسة ضئيلة للبعد الجمالى ، برصد مبتسر للمشكلات الاجتماعية وانعكاساتها فى النص .

إن لكل علم حدوده ، ولكن هذه الحدود — ولانكران لهذا — ذات طبيعة مرنة ، فهى أشبه بخطوط رمال متحركة تتلاصق وتتضام ، وتمتد وتتواصل . وهنا يمكن للحدود الأدبية أن تتداخل ، وأن تتشكل لها ملامح متجددة ، ومن ثم فلا نكران لتواصل حميم ، تتلاقى خطوطه على خارطة المعارف الإنسانية ، لكن الأمر له وجه آخر ، فلا يعنى ذلك التواصل أن يفقد الأدب هويته ، أو أن تنماع مملكته ، أو تتوزع أطرافها ، وأن تلتهمها الممالك المجاورة .

فثمة محاولة تتقدم بادعاءات براقة تزعم أنها تنقذ الأدب من فوضى الانطباعية والجمالية إلخ ، وهذه الادعاءات لم تستطع تقديم أية قناعة لقد كان الإنقاذ مجرد استعارات رديئة من مصطلحات العلوم الأخرى وإن محاولة إثارة انبهار بتلك الآليات الشكلية سرعان مافتر عندما تم اكتشاف ذلك التلاعب ، أو هذا التماحك فى مجالات علوم أخرى .

وهناك من يوجد بتحمس — مشكوك فيه — بين الأدب واللغة ، وهؤلاء يحاجون بأنه لاشىء يند عن اللغة ، وما فى النص الأدبى من إبداعات يمكن رصده — وصيده — فى شبكة اللغة .

فلنفترض — رغبته فى التصالح — هذه الفرضية التالية ، وهى فرضية ربما تملك — فى الوقت نفسه — برهانها .

إذا كانت الخطوة الأولى لاتجادل فى أن هناك تواشجا متزامنا بين الفكر واللغة ، فإن الخطوة التالية لهذا التواشج تكون فى الرؤية الفنية والتى تعبر منطقية اللغة ، وتهاجر إلى منطقة المشاعر والوجدان ، حيث تكون رحلة المبدع إليها هى منتجعه وغايته ، ومن ثم فهناك تخالف وتوافق او تتابع وتقاطع بين «اللغة» و «فنية» النص نفسه .

وعليه فإن محاجة «شبكة اللغة» تحتاج إلى بعض من الروية وشىء من الأناة فمبدع النص لاتتصلب رؤيته داخل هذه الشبكة ، وإنما تتجاوز رؤيته حدودها المرسومة بصرامة ، وتتعدى خيوطها الملتفة حول نفسها ، لتنطلق إلى مايحيط بصورة الوجود ، حيث تتعقد الدلالات ، وتتراكب المشاعر وتتمازج لغة الفكر ولغة الوجدان ، وحيث يكون التكثيف على هاجس المعنى لا المعنى ، وعلى مخاتلة الأداء وليس على جهامة المباشرة ، وعلى خلق تصورات وليس على استنساخ تعبيرات .

ينضاف إلى ذلك كله — بالضرورة — تغيرات الشكل اللغوى الذى يختلف من عصر إلى عصر ، وتحولات البنية الأدائية والتركيبية ، ومن ثم فالناقد المنفسح الأفق حين يحلل نصا ادبيا ، فإنه يضع فى حسبانه الصيغ الأدبية التى كانت سائدة فى عصر ما ، ويضع فى حسبانه — أيضا — معايير المعطى الأدبى فى تلك الفترة ، ولعلنا نتذكر من تحليلات عرضنا لوجهتها فيما سبق أنها لاتهتم بالجانب التاريخى ، فى حين انه قد يفيد ، أو يكشف عن جذور أولى للأداء الفنى فى تشكيلاته الجمالية .

إن النص الجيد فى ثرائه واكتنازه بمعطياته ، يتجاوز التحليل السطحى ، والذى يظن — توهما وخلطا بين الأشياء — أن مايبدو على سطح النص ، ومحاولة تصنع نتائج منه هو كل ما فى النص .

إن النص يظل — كذلك متأبيا على احادية التحليل و «علمانية» التفسير ، فهو روح إنسانى ، وليس جسدا لغويا فقط ، ومن ثم فإن أحصاء مايبدو على جسد النص ، والعكوف — فقط — على تحليله ، يظل منفصلا عن «روح» الإبداع المتلبسة بذلك الجسد ، وذلك الروح يظل جوهرا له تعينه الخاص به ، فالشعر فن إنسانى ، ونشاط

روحى ، ينغرس فى كنه الذات الإنسانية ، وهى ذات شديدة التعقيد ، كثيفة التركيب ومن ثم فالإبداع — شعرا أو نثراً — لايمكن أن نستكشف ماهيته بمجرد إحصاءات مفترضة من العلوم الرياضية . فالحقيقة جد مختلفة بين البرهان الرياضى ووسائله ، وبين البرهان الشعرى أو الحقيقة الشعرية وهناك ـ أيضا — مفارق واضحة بين ماهو نتاج مشاعر ووجدان ، وبين ماهو نتاج نشاط ذهنى وتجريد فكرى .

إن المقولة الذائعة : كل قراءة هى قراءة خاطئة ، إنما تعنى أن كل قارىء يضيف بعدا إلى النص ، قد يتقارب أو يتجاوز أو يتباعد مع قراءة أخرى ، وهذا التعدد فى القراءة هو الذى يمنح النص — الجيد — حياة ممتدة ، مادام قادرا على تجاوز — البعد الواحد ، والذى هو نقيصة تلتصق بالنصوص الرديئة ، والتى تنزلق بسرعة نحو معنى محدد ، والقارىء الجيد يكتشف زيفها من سطورها الأولى ، بينما يتجاوز النص الجيد مضمونه الحرفى فهو خلق مستمر ووجود متجدد من خلال قراءات متعددة ، ومن هنا تصح على حذر — خوفا من التعميم — هذه المقولات :

— دع النص يتحدث عن نفسه .

— المؤلفون يقولون ، والنصوص تخفى ، والقراءات تستكشف .

ومن ثم فالقراءة تضيف بعدا يتجاوز محدودية النص الماثل فى تشكله ، وتخلق فضاء زمنيا يتكون فى فعل القراءة نفسه . حيث يتولى القارىء ملء الفراغات الزمنية ، وسد الفجوات والتى بها يتمثل أو يتشكل حدث آخر ، أو أحداث أخرى . وكأن قراءة النص تعنى — فى الوقت نفسه . إعادة تركيب له مستمدة من خبراتنا ومستقاة من تجاربنا .

وهذا الفضاء الأدبى أساسه التأويل ، وليس هناك تأويل واحد يتساوى تماما مع سواه ، وذلك بسبب تعدد القراءات ، شريطة التنبه إلى أن النص موضوعه النص ، وعلى النص أن يتكلم . ومع ملاحظة أن النص ليس مفتتحا ينتهى بمختتم ، وبينهما يتحقق «مضمون» ماتحويه أية رسالة ، وتتم إفادة المرسل إليه بفحوى الرسالة .

إنه — النص — استمرارية قبل مفتتحه وبعد مختتمه ، وإنه أشبه بانبثاقة ضوئية تلمع أشعتها — والتى كانت قبل — وتظل تنفث إشعاعاتها ، ثم تخفت وتنسحب ، تاركة أطياف ظلال ونثار أضواء ولعلها تلقى بضوئها الآن على فضاء آخر ، وعلى امتداد لغوى فى نص آخر ، وكأنها روح هائم ، لايتوقف إلا لينطلق ، ولايتجسد إلا ليختفى .

وفى الوقت نفسه لايعنى تعدد القراءات مشروعية التنافر والتناقض الحاد ، لأنه إذا كانت كل قراءة لها قيمتها ومشروعيتها . إلا أن هنك ضوابط غير مرئية حتى لاتشيع الفوضى ، فالنص مكتوب بلغة — مهما يكن التأويل لها إمكانات تتعدد ولاتتنافر ، وتتكاثر ولاتتناقض .

ويصح القول — مع ذلك — بأن نصا متفردا ، قد يتجاوز زمنيته ، ويعبر حدود عصره إذا تملّك طاقة لاتستهلكها زمنية عابرة ، فيتولد من طاقاته المختزنة مايتيح له أن يتحاور مع قراءات أخرى عبر مستجدات زمنية تالية ، فالعلاقات اللغوية فى سياق النص بها فاعليتها المتشيئة فى كينونتها ، والتى تتعدى فكرة كون النص حقيقة واحدة ، ومن هنا يظل «الاحتمال» هو الركيزة المرجعية للنص ، وتظل المعانى — لا المعنى الواحد — هى الاحتمالات الواردة والمتجددة .

ومن ثم فالنص — بالشروط السابقة — يستطيع فى أوجهه المتنكرة أن يكشف عن إحداها خلال عصر بعينه ، ومن خلال رؤية خاصة تركز الضوء على جانب من تلك الأوجه المتعددة ، ويمكن لهذا النص نفسه أن يشارك فى «اللعبة» نفسها ، حينما يراد به — ومنه — وجه آخر ، وجميع ذلك مشروط — بالضرورة — بالمؤوّل والمتأول . المفسر للنص والنص نفسه . فعلى الأول ألا يكون مدعيا أو مزيفا ، وعلى الثانى أن يمتلك تلك الطاقات التى أشرنا إليها ، والتى تكون — كذلك — مكتنزة برؤى متعددة ، وإذا أخفق كلاهما افتضح زيف المفسِّر ، وتعرَّت رداءة المفسَّر .

ففى المبنى الشعرى المتكىء على ما اصطلح على وسمه بالرمزية ، يكون النص — على سبيل المثال — فى صورته الكلية أشبه بقناع لغوى لشتات فكرى ، ينبثق فى تيارات لاتدرك منفصلة ، وإنما بتلاحق البنى اللغوية ، وتتابع الصور الإيحائية فى تمازجها أو تشابكها ، يتحقق فى نهاية المطاف تجسيد لمشاعر معينة ، وكل ذلك يتم فى حلقات تتغير بتغير حركة الصور على حسب مرورها فى الذهن .

ومن ثم فإن الخيال الجموح قد يشكل الفكرة — أو الأفكار والمعانى — فى تراكيب رامزة فى تفاعل رهيف ينسرب فيما وراء السطح اللغوى ، ويعكف على بث صور تنفلت من إسار

الذهنية ، ولايعنى ذلك نفيا للفكر لأن الفكر ــ هنا يتلبس أو يتجسد فى ذلك الخيال الفكرى إن جاز القول ، والذى هو انفلات من قسر محدودية معنى بعينه أو مضمون بذاته . إنه ذلك الخلق المستمر لتشكيلات تصويرية تتجاوز المدركات الواقعية المتكدسة فى حرفية الرؤية المباشرة ، وذلك يحتاج ــ بالضرورة ــ إلى نفى الدلالات المستنسخة للغة ، حتى يندمج فى نسيجها العالم والكلمات ، وتزول الحواجز بينهما .

وذلك يختلف عما ذكرناه فى مفتتح القول عن تحليل يجعل سبيله صلب الرؤية على الصور المجازية للتنقيب ــ فقط ــ عن أثر اللاوعى فى خلقها وكأن النص عقد نفسية ، وكأن مبدعه يبذر مرضه النفسى فى جمله التصويرية ، وتشكيلاتها الخيالية .

وتظل ــ مع ذلك كله ــ تساؤلات خاطفة .

هل يكفى ــ لتحليل النص أو تأويله . النظر إلى الأنساق اللغوية فى بنية النص من غير تبصر إلى ماخلف هذا النظام اللغوى من تشابك وتفارق ، وترافق وتخالف ، وماتؤديه صور وأنساق تكرارية وتتابعية ؟ ثم ألا يلزم ــ للمحلل أو المؤول ــ أن يحيط بمستويات الأداء اللغوى الذى كان سائدا عبر زمنية النص ؟ وألا يحتاج كلاهما ــ أيضا إلى وعى بالمعايير الأدبية ، والتى كانت ــ فى زمنية النص ــ عرفا أدبيا ، وألا يحتاج كلاهما ــ أيضا ــ إلى خبرة بإشكالية تلك المعايير الأدبية والتى لاتستقر على حال واحدة ، فهى ذات مرونة ، تسمح دائما بدخول مفردات ، وتشكيل تركيبات ، وتنفى من مملكتها كذلك ــ صيغا أخرى امّحت معالمها ونشف ماؤها من طول دورانها فى رحلة الزمن ؟

وهل نستطيع القول إن فنية النص الجيد تشبه خطا معتما لانتبينه ببساطة متناهية تعتمد على جدول هنا وإحصاء هناك وإنما نستكشفه من خلال مرورنا البصرى والفكرى والفنى على منحنيات السياق ، ومن هنا تكون محاولة الدقة والضبط لاقيمة لها .

ربما يرد على ذلك التساؤل بأن الدقة ــ مثلا ــ دليل الكمال ولكن من السهل الرد على الرد بأن الدقة مثلا ــ مرتبطة بسواها ، وليست عزلا لها عن غيرها ، فالعلاقات تتداخل وتتجزأ وتتناثر على محيط الدائرة السياقية ، والنص جميعه يحتضن تلك العلاقات ، ومن خلالها يتشكل مايمكن أن نسميه «الحقيقة الشعرية» والتى تشد استجابتنا الشعورية تجاهها . وهذه الحقيقة الشعرية ليست أمرا متميزا ومتحددا ، وإنما يكفى أن تكون متشيئة فى الكون الشعرى الذى تتجول فيه القصيدة أو النص . وهى فى هذا التجوال تستثير حالة أو حالات نفسية وشعورية أو سواهما ، ولها ــ فى الوقت نفسه ــ إيقاع انفعالى متميز . ولما كانت هذه الحقيقة بحسبانها لصيقة بالجسد العينى للنص فى تعبيره عن الكلّ ، فإنه يستحيل القبض على دلالة واحدة ، نستطيع عزلها أو تجريدها عن سواها .

إن الشاعرية ــ أو الأدبية ــ هى مايمكن أن نسميه بالمضمر أو المسكوت عنه ، وهذا المضمر هو مايثيره النص لدى متلقيه ، ومن هنا فهى تجاوز وتخطٍّ لأى تحليل أحادى يجعل سبيله ــ فقط ــ البحث عن خصائص لغوية ، ولاينفى ذلك ــ بالضرورة ــ قيمة هذا التحليل ، ولكنه بالضرورة أيضا ــ لايفى بمتطلبات قراءة النص .

ومن هنا يكون التأويل مشروعا ومطلوبا ، ومهما يتنوع أو يتعدد فإنه لايلغى تأويلا سواه ، ولايهدر مضمرا غيره ؛ لأن المعجم اللغوى ــ هنا ــ يتوقف عن إمدادنا بما نوده ، وتظل الدلالات أشبه بهامشيات معجمية ، تتولد أطيافها من مختلف دلالات معجمية أخرى .

وبعد . فليست صلابة وفعالية «النص» هى التى تؤدى ــ فقط ــ إلى تفرده وتميزه ، فله إلى جانب ذلك المعطى الجمالى الذى لابد من تفحصه ، وتحليل طاقته الإبداعية ، ومن ثم لامعنى للفصل بين هالة أسلوبيته الخارجية وبين لب الدلالات المطروحة من خلال هذا الأداء ، ولامعنى ــ كذلك ــ إلى افتراض فكرة قبلية تسبق اللغة ، ولا محل للفصل بين الفكرة ومايغلفها من تعبير ، فاللغة مجموعة من السبل التعبيرية التى تتزامن مع الفكرة او الأفكار .

وربما تثار إشكالية النص «المكتوب» والنص «المقروء» فمن المتفق عليه أن تقديم قصيدة ما بطريقة مكتوبة إنما لا يعبر عن تلك القصيدة إلا بصورة جزئية من ناحية أنها تعبير كلامى ، أما إن قرىء «الشعر» فإن سؤالا ملحا يعلن عن نفسه : قراءة من تلك ؟ ، وأى قراءة هى الصادقة ؟ وهذا السؤال قد يبدو غالبا من الأمثلة المضللة ، مع أنه لايمكن أن ننكر أن فاعلية «النص» تكتسب حرارة خاصة عن طريق أدائه ، ولاجدال فى أنه يمكن أن تؤدى

قصيدة ما بطرائق مختلفة على لسان عدة مؤدين ، حيث نجد أن كلا منهم يضغط على وجه من أوجه القصيدة . فذلك يهتم بالإيقاع النغمى ، وذلك يهتم بالأجزاء السيمانطيقية ، وثالث يهتم أو يركز على التركيبات الشعرية .

ومهما يكن من جدل حول هذه النقطة ، وبغض النظر عن قارىء النص ، فسوف تظل للنص بنيته غير المتغيرة ، وله — كذلك — خواصه السمعية التى يكمل بها ككل .

إن تلك البنية الخاصة بالنص لها تميزها الأدائى على حسب مقصدها التعبيرى أو مقصدها التأثيرى ، ويتضح ذلك — على سبيل المثال — فيما يختص أو يتصل ببناء الجملة . إن الجملة التعبيرية جملة تأملية مهتمة بربط الفكرة بأسبابها ونتائجها ، وهذا يجعلنا نتوقع جملة أو جملا غنية بالدلالات ، ولها — كذلك — تميز ووضوح ، فما دام الفكر قد بلغ حصافته ، ومادامت العناصر أصبحت مرئية وممزوجة بعناية فإننا سنحصل على جمل متآزرة ، تمتلك نماء منتظما ، وهو نماء خال — فى الوقت نفسه — من أية تنافرات أو نتوءات ، ومن ثم تنشأ وتتشكل النغمة المتدرجة ، والايقاع السلس ، وجميع ذلك يتواكب مع انسجام الإيحاء المتوازن مع وحدة «النص» ، ومع حركة «الفكر» الذى ينظم تماسكه ، فى حين ان النسق التأثيرى مهملا فى أدائه عقد صلات تبعية بين السبب والمسبب ، سيميل — بالضرورة — إلى جمل قصيرة ، فهو يعمد — أساسا - إلى تجميع المواقف حسبما تصل — مباشرة — إلى الإحساس ، ومن ثم يترك لكلٍّ على حدة فرديته ، ومن هنا ينشأ خط متقطع ، وتحدث تنافرات نغمية متكررة ، تعمد إلى شحذ الملاحظة وتحفز الادراك ، واستثارة الشعور .

ولعله — على رغم كل ماقيل . فإنه يصدق القول بأن الشعر ليس البحر ، وإنما هو صوت البحر ، وليس الوردة ، وإنما رائحة الورد ، وليس المعنىَ وإنما هاجس المعنى ■



التجـــــريـــــد

رؤية تجد فى التجريد تخلصاً من الثرثرة حول الفكر ، وتصويرا للحقيقة فى لبها مع إسقاط الظاهر المخادع المعوق لرؤيتها .

صافى ناز كاظم

فأدخل معرضاً للفنان كنعان . أصعد درجات مبنى « أخبار اليوم » وليس لى وجهة سوى مكتبه أو على الأصح ورشة رسمه . أغمض عينى : هل تراسلت وأحببت فنا فى حياتى كما تراسلت مع فن كنعان ؟ هل اتسقت روحاً وقلباً وعقلاً كما اتسق كلما جلست وسط البحر الزاخر الملىء بانتاجات كنعان الثرية الصادقة الخصبة ؟

التجريد والكولاج ـ بأطواره وتنوع خاماته وأساليبه ـ ولمسات تشخيص نادرة باقية من مرحلته الأولى أتساءل عنها فيجيب :

« أغلقت مرحلة التشخيص منذ الخمسينيات ولا أرى لى عودة إليها . التشخيص : بتر للحقيقة وتحديد وقح للأبعاد . حين تركت التشخيص كنت قد وصلت إلى الإسلام وأعتقد أن شهادة التوحيد التى أعلنتها كانت مع أول لوحة تجريدية أتممتها ! التجريد لا ينتسب إلى الجراد كما ظن الفنان بيكار هازلاً أو جاداً : التجريد لا يعنى السلب لكنه يعنى التخلص من الثرثرة حول الفكرة . يعنى تصوير الحقيقة فى لبها مع إسقاط الظاهر المادى المخادع المعوق لرؤيتها واستشعارها . وهذا هو جوهر العقل الإسلامى ومنطق تعامله مع الكون وأشيائه المرئية واللامرئية . العقل الإسلامى ـ ومن ورائه توجيهات العقيدة ـ يسقط التجسيد أو التشخيص كوسيلة للمعرفة ولذلك فالنفور من النحت فى الإسلام لم يكن موقفا ضد الوثنية فقط بل موقفا ضد ظاهر الأشياء ، لأن ظاهر الشىء ليس حقيقته . العقل الإسلامى يتربى على الإيمان بالله إله واحد وحقيقة لا يمكن أن تتجسد ولو بالتصور فالآية الكريمة تقول « ليس كمثله شىء » وهى بذلك تعلم المسلم كيف يؤمن بالله حقيقة مجردة ، ولذلك مع تحريم تصوير الرسول صلى الله عليه وسلم وأهل بيته والصحابة ، عرف الفن الإسلامى منذ البداية التعبير المجرد البعيد عن التجسيد والتصوير الشكلى للمخلوقات كلها وكانت الحلول التى طرحتها التعبيرات الفنية الإسلامية تعتمد على الوحدة الزخرفية وعلى تشكيلات الحرف والكلمة . المدى الأبعد المتطور من هذا المنطلق هو ما حاولت البحث عنه طوال رحلتى الفنية منذ بداية الخمسينيات حتى الآن والتى بلغت أوجها خلال الستينيات حين أفزع المشاهدين لمعرضى

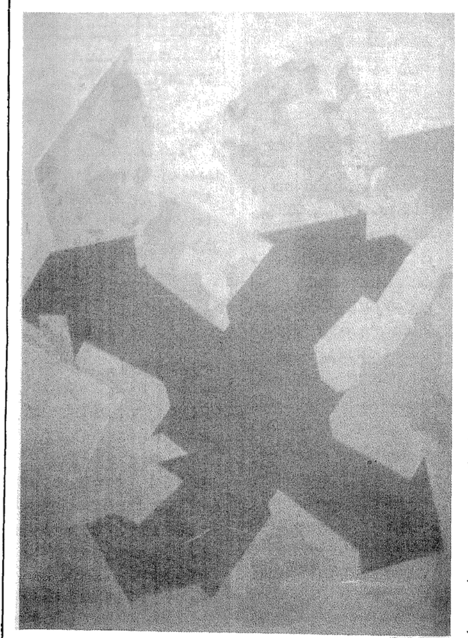
فــن إســـــــــــــــلامــى

بــأخبــار اليــوم التشكيــل بــالخشب والمسامير . لم يفهمنى أحد وقتها مـع اننى كنت أريـد أن أقـول للمشـاهـد المصرى : عد إلى منهج عقلك التجريدى الذى درّبك عليه الإسلام ولا تنظر إلى الخامة بشكلها الظاهرى بل انظـر إلى دلالة موقعها فى هذا التكـوين الجديـد وحـرر عينيـك من دائـرة التشخيص الضيقة » .

اعتمد كنعان فى كلامه على معرفتى أن المراحل القديمة التى قدم فيها الفنان المسلم فى بعض البلاد مثل تركيا وإيران والهند والعراق فنـا تشخيصياً ، كـان فيهـا الفنان مسلمـاً لكن فنـه لم يكن كذلك ، بل كان متأثراً بتراثه السابق عن الإسلام .

•

منير كنعان : مـولود فى ١٣ فبـراير ١٩١٩ وبدأ عمله فى الفن قبل أن يتجاوز العشرين . عرفتـه صحف دار الهلال رساماً بارعاً يتقن لوحات « البورتريه » وتسجيل مشاهـد النـاس فى المحـاكم والأسواق وسائر التجمعات البشرية . لا ينمنم ولا يزوق ، بل يبدو كأنه يخبط بالفرشاة خبطات حرة قويـة وحاسمـة تتبين منها الوجه المشع وخصلات شعر كالسنة اللهب وومضات عيون لاتنطفىء



كولاج ـ العمل الفنى الذى حصل على الجائزة الأولى فى أول بينالى عربى أقيم فى القاهرة ١٩٨٤ .

شعلتها وأصابع يد تبدو وحدها كأنها كائن حى قائم بذاته . حضور آسر لخطوطه فى التشخيص ، لكن هذا الفن ـ الذى يسميه كنعان « الفن للصحافة » ـ كان على كنعان أن يهرب منه حتى لا يقع فى فخه فتتبدد طاقته الإبداعية الكامنة فى آماد التشخيص التى مهما اتسعت تظل محدودة وسطحية .

مع العمل المرهق والتجارب المستمرة المضنية والعناد الذى هو أهم دعائم شخصية كنعان يلتقى مع التجريد فى أول لوحة تجريدية يخرجها عام ١٩٤٦ ، وتستمر مشاركاته بتجاربه الجديدة فى معرض الربيع بقاعة الفن بالقاهرة أعوام ٤٧ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٣ ومع جماعة « الفن والحرية » عام ٥٦ ثم جماعة « نحو المجهول » فى القاعة الثقافية عام ٥٩ . وبعدها تبدأ معارضه الشخصية مع أعوام ٦٠ ، ٦١ ، ٦٦ ، ٦٨ ، ٧١ ، ٧٧ ، ٧٩ ، ٨٢ ، ٨٤ ، ٨٩ التى تثير حوله الجدل الساخن وتتركه غير مرضى عنه من قبيلتين تتحزبان ضده لأنه لا ينتمى إلى أى منهما :

● قبيلة الأكاديميين الذين شمخوا بأنوفهم لا يريدون أن يتركوا خط دفاعهم الأول والأخير ألا وهو : التشخيص ، لأنهم بتدريباتهم الأكاديمية التى تتسم بالتجمد والجبن لا يريدون الإبحار نحو القارات المجهولة : اللهم إلا بعد أن تُسَجَّل لها الخرائط وتحدد لها المقاييس والمعايير .

لم يرض الأكاديميون عن كنعان أبداً لأنه لم يتعلم الفن فى جامعة أو أكاديمية بل نبش صخر المعرفة بأظافره وحده ولذلك أخرج الأكاديميون كنعان من دائرة إعلامهم وتقييماتهم النقدية . بل إنهم حين فاز عام ١٩٨٤ لمصر بالمركز الأول فى الحشد الدولى للفن التشكيلى على مستوى فنانى الوطن العربى ، الذى بلغ حجم تمثيلهم لـ ١٢ دولة عدد ١٢٨ فنانا من كبار فنانى حركة التشكيليين العرب ، وكان الحكام ١٦ حكماً من العرب وثلاثة عالميين من إيطاليا والنرويج !، خرجوا بحملة من « الشجب » و « الإدانة » والكلام الضخم وأصدروا « بيانا » (!!!) بدا كأنه صادر من « جبهة الثوار التشخيصيين ـ جثت » ضد نقيب التشكيليين فى ذلك الوقت وهو دكتور صالح رضا هددوه فيه بأنه لن ينتخب مرة أخرى لأنه دافع عن إعطاء الجائزة للفنان كنعان عن إحد أعماله التجريدية ! واستخدمت فى الحملة كلمات مثل « المضمون الاجتماعى » و « النقاد المستوردين » ـ فى إشارة الى وجود نقاد دوليين فى التحكيم بنسبة ٣ إلى ١٩ من العرب ـ ونددوا بـ « التجريد العبثى واللامبالاة » لصالح « الواقعية الجادة » ـ هذه الكلمة المبتذلة التى لم تقدم لحركة الفن التشكيلى إلا الجمود والخطابة والحرفية والشعارات الطنانة المستهلكة وكانت جواز المرور لأقل الفنانين موهبة وعطاء ـ وتضمنت الحملة فقرة مثل : « وقد أعطيت الجائزة الأولى تصوير لأكثراللوحات تجريداً .... مجرد تشكيلات من أوراق الصحف العربية والأجنبية الملصقة من فوقها مساحات أخرى سوداء أو ملونة لا معنى لها ... » بعدها أوردت فقرة من خطاب لرئيس الجمهورية استخدمها الكاتب فى غير سياقها للإرهاب وممارسة الابتزاز على الفن والفنانين حيث بدت الفقرة كأنها تطالب السلطة باستصدار قانون استثنائى لاعتقال الفنان المتلبس بالتجريد كأن استعداء السلطة أصبح من ضمن مهمات الناقد الفنى . ووقتها لم أستغرب هذا الموقف المتعسف من « التجريد » أو من الفنان « كنعان » فهذا مرض قديم يتجدد فى فورات موسمية مثل الحمى كلما سنحت الفرصة ، ولكنى تعجبت أن يصل الهوس فى التعصب حد إنكار أسلوب فنى معروف وشائع اسمه « الكولاج » فى الإشارة الى « مجرد تشكيلات من أوراق الصحف العربية والأجنبية الملصقة ».. كأن هذا إجراء خرج عن شروط الفن وقوانين الإبداع ناهيك عن المروق من مظلة الوطن والوصول إلى حد الخيانة القومية إذ وصل اتهام لوحة كنعان بأنها : « .. اتجاه عدائى صريح ضد الاتجاهات القومية والموضوعية .. » كما جاء فى البيان الذى أصدرته مجموعة « جثت » !

وكانت القبيلة الثانية التى أنكرت كنعان دائما هى : قبيلة الأيديولوجيين العلمانيين الذين شمخوا بأنوفهم كذلك وأخفوا موهبتهم الضئيلة خلف رطانة خطابية ما أنزل الله بها من سلطان ، وتحددت أعمالهم حول رموز محفوظة سرعان ما استهلكت وابتذلت فوقفوا بعدها صفر اليدين . هؤلاء لم يكتفوا بكراهيتهم لكنعان فانضموا إلى القبيلة الأولى وأنشدوا جميعا مارش الاتهام العسكرى بعبثية كنعان وعدميته ولا مضمونه .

وهكذا ظل ـ كنعان ـ ويظل فى نوعه وحيداً لا يؤنسه سوى قلب ملء بالرؤى وصدر جياش بالسعى نحو المجهول لاستطلاعه ، والمنهج الإسلامى فى التفكير خارج أُطُر المادة وحدود الشكل يأخذ بيده مشجعاً يفتح أمامه الآفاق

ليرتع كيفما يشاء فى رحلة الاستكشاف للقيم الجمالية الخبيئة والتى تتجلى من تتابع عمليتى الهدم والبناء .

●

من البديهات التى يعرفها محبو الفن ومتذوقوه وتلامذته الصغار ، أن عالم الفن الواسع يستمد حيويته - مثل البحر - من تجديد موجاته التى لا تكف فى تدافعها وتلاحقها عن صفع الشاطىء الساكن ولطمه بلا هوادة فتعطيه بعنفها الجمال والنقاء والنبض ، وإلا صار بركة راكدة يقبع فى قاعها السمك الميت مع عفونة الطفيليات والأعشاب والحشرات الزاحفة . وهذه الموجات تأخذ قيمتها بالدرجة الأولى من كونها « حركة » قد تعطى بذاتها « صيداً » ثمينا أو ، فى أقل تقدير ، تمهد « لتوليد » موجة مثمرة .

ولقد جاءت موجة « التجريد » وقبلها ومعها وبعدها ، موجة « السيريالية - فوق الواقعية » معبرتين عن فلسفة ورؤية فى محاولات للتفكير الإنسانى « تشجبان » الأسلوبين الفوتغرافى والتشخيصى وما يتفرع منهما ، لأنهما فى محاولتهما « التعبير الجاد عن الواقع » خنقا - فى الواقع - الواقع بخطوطهما الخارجية القاصرة التى لا تلمس إلا الشكل الحسى للأشياء المرئية متغافلان عن الأبعاد غير المرئية للحقيقة التى تخوض فى معرفة « البصر » وتعمى عن معرفة « البصيرة » . والجدل حول هذا الموضوع الذى يختص بالأساليب واللغة التشكيلية والتجريب من أجل الوصول إلى حلول تساعد الإنسان على دقة التعبير عن آلامه وآماله ، هذا الجدل لا يدخل فى نطاق لعبة « الفن للفن » أم « الفن للحياة » ، وأنا أسميها



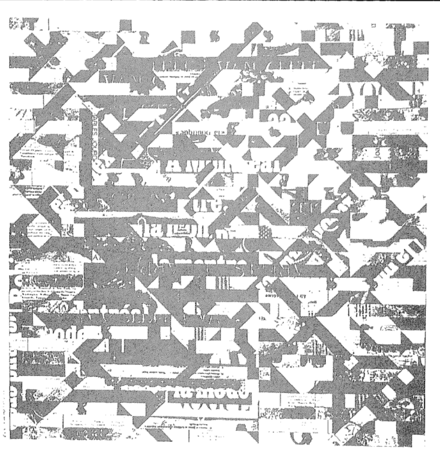
الفنان منير كنعان

« لعبة » لأن هذه المناقشة لم تكن قضية حقيقية فى يوم من الأيام بل هى أشبه بطواحين دون كيشوت لاستنفاد طاقة الفنانين والمثقفين فيما لا فائدة فيه حتى يخرجوا منهكى القوى غير قادرين على انجاز خطوات جذرية تنقلنا الى بؤرة « خلاص » ملموس ، فكانت هذه القضية هى « العبث » الفعلى بكل ما تعنى كلمة « عبث » من عدم ولا جدوى .

كل فن أصيل لم يقم إلا من أجل الحياة والإنسان وإلا لما كان فنا أو أصيلا . لكن الحياة لم تكن أبداً « المنجل والمطرقة » كما لم تكن أبداً اللقطات التسجيلية لمعارك التاريخ الكبرى أو إنجازات النظم المُستعبدة للفنان ليُسخر فقط فى التعبير عن سياساتها وإلا اعتبر مارقا عبثيا ، عدميا .. إلى آخر بهريز الاتهامات السوقية المستهلكة .

إن الحياة هى كل ما يمس الإنسان فرداً أو جماعة والفن كانت مهمته دائما أن يكون دعوة للحرية وتحرير حياة الإنسان من كل ما يعوق انطلاقها الكريم السّوى لتحقيق مبادىء « الحق والخير والعدل والجمال » تحقيقا يستند قبل كل شىء الى اعتبار الإنسان أكرم مخلوقات الله ـ « ولقد كرّمنا بنى آدم » صدق الله العظيم .

من حق كل جالس على شاطىء الفن أن يسبح مع الموجة التى تعجبه فهذه هى الحرية المنشودة ، والمرفوض أن تقتنص مجموعة موجة واحدة تركبها وتفرضها على البحر والسمك والشطآن مهددة ركاب السفن بالإغراق وقطع سبل الملاحة هذه « قرصنة » تنكرها طبيعة الفن وتشمئز منها نفس الفنان .



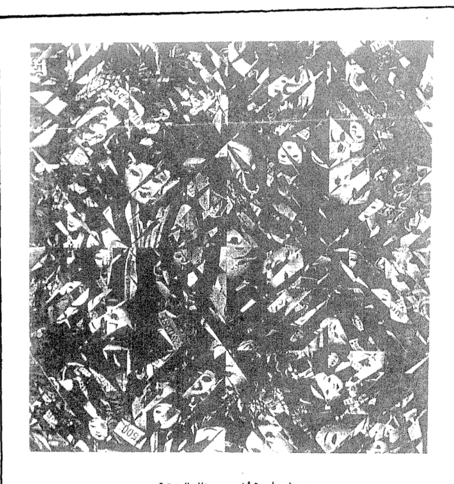
بصريات « كولاج » ــ ١٩٦٨ .

تكاملت فى تذوق مع أعمال كنعان . لم اعد أستطيع أن أتذوق فنا خارج إطار اسلوبه . ليس هذا فحسب ، بل إننى لم أعد أستطيع أن أرى شيئا بكينونتـه البديهية . جالسة فى سيارة منتظرة أمام بيت قديم له باب من الحديد الصدىء .

مهمل . يعبره الناس بلا اكتـراث لكنه يستحوذ علىَّ . متأملة غارقة فى الصدأ ودرجـات ألوانـه : اخضرار واحمـرار ورمادية وألوان أخرى لا أعـرف كيف أحددها : هذه الألوان لا يمكن أن تتولد بهذا الجمال إلا من خلال عملية الصدأ! هذه جملتى لكنها جملة لكنعان . إنه فى أذنى دائما : أستاذى والأنـا العليا فى الفن . هو الذى أعطـانى الرصيـد من التدريب على كيفية النظر إلى اللوحة مع صبر مبذول فى مناقشات سخيـة أزكت عندى حاسة النقد ودفعتنى الى دراسة المسرح . التقيت به فى مطلع شبابى عام ١٩٥٥ . ما من متحف دخلته أو صالة عرض ارتدتهـا أو صفحات كتـاب فن قلبتـه إلا وكان صـوت كنعان فى أذنى دومـا : « شـايفـة ! » هـذه الصيحـة الكنعـانيـة الكـافيـة لكى أعتـدل فى استعداد « الشوف » للفن وفق أصول الرؤية الجادة والتناول السليم للعمل .

وقفت أمام حائط فى بيتى « نشعت » فيه المياه ـ كما يحدث عادة فى بيوت مصرنا المحروسة ـ قبل أن أسارع فى استجلاب من يصلحه ويعيده ناعما مصقولاً وقفت أمـام « التشكيـل » الـذى أنتجـه « النشـع » وقلت : كم هو جميل ! لن أفسـده وأجعلـه نـاعمـا مصقـولاً ! وتركته . وحين جلست أتأمله فى متعة أدركـت أن تحـول « الصـدأ » و « النشع » فى عينى من قيمة سلبية الى ايجابية تجبرنى على احترامها بعد أن وهبنى متعة جمالية ، وراء هذه الألفة مع الصدأ والنشع لوحات رأيتها فى أحد معارض كنعان .

علمنى كنعان ألا أجد القبـح إلا فى النمطيـة والمـزيفـات التشخيصيـة : مصورات الأجسام والوجوه والطيور : التى ينفر منها العقل الإسلامى وتملها النفس التى تريد أن تسبر الغور بعيداً عن كذبان السطح ■



هيروشيما مرة أخرى ـ بينالى البندقية .

الخبز الحافى

تحليل جديد للخبز الحافى يراها ، سيرة تأخذ شكلاً روائياً ، لأن الكاتب يلجأ إلى التخييل والحلم وإلى الانتقاء وعدم التقييد بالتعاقب الزمنى .

محمد برادة

ناقد مغربى وأستاذ فى كلية الآداب ، جامعة الرباط ، له عدة أعمال نقدية وأدبية ومترجمات منها « محمد مندور والنقد الأدبى » و« لعبة النسيان » و« الخطاب الروائى » .

قكنتُ قد سمعت عن محمد شكرى وحياته الصعبة الفضائحية ، وقرأت له قصة ومقالة نقدية نُشرتا بمجلة الآداب ببيروت ، قبل أن أراه . وفى سنة ١٩٧١ ، خلال عطلة الصيف ، التقيته صدفةً فى شارع «باستور» بطنجة وهو يمسك رَسَنَ كلب ضخم ينضح بالصحة والعافية . قدّمنى إليه الصديق الذى يرافقنى وتحدثنا ، وقوفاً ، عن الكلب وسلالته وعاداته ، فأعجبنى كَوْن شكرى ينطلق من المعيش واليوميّ . ودّعتُه على أمل أن نلتقى بأحد المقاهى . كان انطباعى الأول مغايراً لانطباعات الذين التقوْهُ من قبلى ، وأن رزانته والجديّة التى تطبع كلامه حَطَّمتَا صورة الولد الشّقىّ ، الحامل باستمرار شفرةَ مُوسَى الحلاقة استعداداً للمعارك .

كنتُ أتردد باستمرار على طنجة ، فأتيحت لى فرصة التعرف على شكرى بكيفية متُدرّجة ، وسرعان ما اكتشفت ـ إلى جانب عناده الموروث وشراهته تجاه الحياة ـ قدرةً لافتةً على المناقشة وتَمثُّل الأفكار والتجارب من منظوره الذاتى . إن ذاكرته القوية تُسعفه على استحضار ما عاشه وما قرأه . فَيتحوّل كلامه إلى حكى يمتزج فيه التخييل بالواقع وغالباً ما يتألّق فى جلسات الأصدقاء وسهراتهم من خلال مقدرته الحكائية الشفوية

فى سنة 1973 (١٩٧٣) طلبت أن أقرأ النص العربى للخبز الحافى بعد أن انتهى من كتابته وترجمته إلى الأنجليزية بمساعدة بول بُولز . عندما قرأت النص وجدته يستحق الاهتمام والنشر لأنه كان يحمل ، آنذاك ، جديداً إلى الإنتاج الأدبى المغربى المكتوب بالعربية والفرنسية على السواء .

كانت الساحة الأدبية ، عندنا ، فى بداية السبعينيات ، تُراوح بين الواقعية والالتزام ، وبين محاولات تجريبيّة خَجُول تسعى إلى أن تعيد الاعتبار للكتابة والتشكيل وتمييز ملفوظات القول الأدبى . وكانت أغلبية الكُتّاب تَنْتمى إلى الحقل التعليمى والجامعى بخاصّة ، وتستوحى نماذج مشرقية وغربيّة تمثل الطليعة الأدبية آنذاك وكانت الروايات التى نُشرت إلى ذلك الحين ، تهتم بإعادة رسم مَشاهدَ من تاريخ الكفاح الوطنى ، ومن طقوس الحياة الاجتماعية وَأنشِرَاخات القيم عبر الوجود الاستعمارى وتأثيرات المثاقفة . من ثمّ

بعد مرور عشرين سنة



وجدت فى «الخبز الحافى» وفى بعض قصص شكرى صوتاً مغايراً ، يستوحى مَغْرباً آخر هو مغرب المهمَّشين والمتروكين على الحساب والمحرومين من حنان الأسرة وحماية الإيديولوجيا الوطنية . صوت شكرى فيما بَدَالى آنذاك ، أكثر جذرية وعُرياً من صوتيْن آخريْن يلتقيان معه فى كثير من الشروط الاجتماعية وفى جراة اللغة وروح التمرُّد ، أقصد محمد زفزاف (كان قد نشر «المرآة والوردة» سنة ١٩٧١) وإدريس الخورى (نشر «الحزن فى الرأس وفى القلب سنة ١٩٧٠) .

كان صوت شكرى كأنما هو مات من عالم آتٍ ، ليذكِّرنا بأوضاع تَناسَيْناها ونحن فى غمرة الجرى وراء «الغد الأفضل» وعَزْف أناشيد التحرر .. جاء صوته بسيطاً نافذاً يقول :

«حين يشتدُّ علىَّ الجوع ، أخرج إلى حىّ عيْن قُطيوّط أفتش فى المزابل عن بقايا ما يؤكل . وجدتُ طفلاً يقتاتُ من المزابل مثلى ، فى رأسه وأطرافه بثُور ، حافى القدميْن ، وثيابه مثقوبة . قال لى : مزابل المدينة أحسن من مزابل حينًا . زبل النصارى أحسن من زَبل المسلمين» .

ويمضى الصوت متحدثاً عن علاقته الفظيعة مع أبيه ، وعن حرمانه ومغامراته الجنسية والحياتية بتلقائية آسرة تُعيد تكوين فترة هامّة من الحياة اليومية فى شمال المغرب خلال الأربعينيات والخمسينيات ، من زاوية ما كان لنا أن نسمع وجهتها لَوْأَنَّ شكرى لم يتعلّم القراءة والكتابة وهو فى العشرين من عُمره . وجدتُ أنَّ «الخبز الحافى» وكذلك بعض قصصه القصيرة كأنما تقول للكتّاب المغاربة المثقفين : «ما عشته لا يُشبه ما تقرؤونه فى الكُتب» .

وبالفعل ، فقد كان الأدب المغربى الفتىّ بحاجةٍ إلى تلك النغمة النابعة من الحضيض ، الصادرة عن أحشاء ذاتٍ عاشت عنف القهر وآلام التسخير ، ودكتاتورية الأب .. كنا بحاجة إلى نصوص شكرى حتى لا نظل فى محاولاتنا لتطوير الأدب المغربى ، إلى تأليه الكتابة وهذيان اللغة ، ومحاكاة الأشكال الطلائعية لكن هذا لا يعنى أن نصوص شكرى تقتصر فى قيمتها ، على طابع الشهادة أو الوثيقة الاجتماعية ، بل إن هذا العِصامىَّ الوافد على الكتابة فى سنّ متأخرة نسبياً ، استطاع أن يلتقط حسّاً حداثياً لافتاً ، للنظر ، كما استطاع أن يُسهم مع آخرين ، فى بلورة طريقة متميّزة فى الكتابة لذلك فأنا لا أتفق معه فيما صرّح به خلال ندوة الرواية العربية بفاس (١٩٧٩) :

«إنَّ ما كتبتُه فى هذه السيرة أعتبره وثيقة اجتماعية وليس أدباً ، عن مرحلة معينة آثارها السيئة مازالت تَنْخَر مجتمعنا» .

اقتناعى بالقيمة الأدبية للخبز الحافى ولقصصه القصيرة ، هو ما دفعنى إلىَ البحث عن ناشر ؛ فبدأت بنشر الفصل الأول فى سيرته الذاتية بمجلة «آفاق» عندما تحمَّلتُ المسؤولية الأساسية فى اتحاد كُتّاب المغرب سنة ١٩٧٦ ، ثم سلّمتُ نسخة من المخطوط للدكتور سهيل ادريس ببيروت ، لكنه اعتذر عن نشره خوفاً من ردود فعل الرقابة . وفى سنة ١٩٧٩ ، نشر الطاهر بنجلون مقالة بجريدة لوموند عن الأدب المغربى ، أشار فيها إلى أنّ الخبز الحافى «هو نَصُّ شفوى تَرْجَمَهُ بولز مثلما تَرْجَم للشّرادى ، والمرابط» ؛ فاتصلتُ بالطاهر بنجلون وصَحَّحْتُ له خطأه ، وأبْلغته غضب شكرى من هذا التصنيف ، واقترحتُ عليه أن يقرأ المخطوط فى أصله العربى ، فقد يعجبه فيترجمه إلى الفرنسية . وبالفعل ، أثمرت وَسَاطتى فى الصلح بين شكرى والطاهر ، وتَعاوَنَا على إنجاز الترجمة انطلاقاً من النص العربى .

بعد نجاح الترجمة الفرنسية ؛ أقدم شكرى على نشر «الخبز الحافى» على حسابه الخاص بالمغرب ؛ فكان نجاحاً ملحوظاً إذْ باع ١٨٠٠٠ نسخة فى فترة وجيزة قبل أن تَمْنَع الرقابة الكتاب . وخلال المناقشات التى نظمها اتحاد كتّاب المغرب حول «الخبز الحافى» بحضور المؤلف ، وفى عدّة مُدُن ، كان الإقبال كبيراً والحوار ساخناً ومُثيراً ، لا أظنّ أن نَصّا أدبياً مغربياً قد حَظِىَ بهما مِنْ قبل . وقد لَفَت نظرى فى تلك اللقاءات ، أن معظم الحاضرين كانوا من المراهقين والشباب الذين تعاطفوا مع الكتاب ، واتخذوه منطلقا للحديث عن مشكلاتهم وشعورهم بالحرمان .

يجب أن نتساءل ، إذن ، عن الأسباب ـ التى جعلت تَلَقّى الجمهور للخبز الحافى يأخذ هذا الحجم وهذا الاهتمام : هل يرجع الأمر إلى الطابع الفضائحى وإلى تَرويج الترجمات الأجنبية (خاصة الفرنسية ومشاركة شكرى فى برنامج أبو سَتْروفْ) للكتّاب كما يذهب البعض ، أم أن الأمر يعود إلى تَوفُّر النص على عناصر فنيّة وتيماتيكية تستجيب لانتظار لَدَى المتخيَّل الاجتماعى ؟

إننى أميل إلى هذا الاعتبار الأخير ، وانطلاقاً منه أُقدم عناصر لقراءة الخبز الحافى .

لا يَمكن أن نقرأ الخبز الحافى وكأنّه نص مُغْلَق ذو دلالات مُحايثة تنبثق فى تحليل عناصر التركيب الفنى واللغوى ، بل إن طبيعة النص السير ذاتية ، تُوجّهنا نحو قراءة إحالية تأخذ بالاعتبار السياق التّداولى والعلائقى عَبْرَ النَّصيّة التى تُضىء الدلالات والإحالات من هذا المنظور أتوقف عند الفضاء الأوتوبيوغرافى ؛ ثم عند أهمّ التيمات الموجهّة للتأويلَ .

(1) **الفضاء الأوتوبيوغرافى** : تأخذ السيرة ، هنا ، شكلاً روائياً أن الكاتب يلجأ إلى التخييل والحلم وإلى الانتقاء وعدم التّقيُّد بالتعاقب الزمنى . وما يزيد أيضاً فى الطابع التخييلى لهذه السيرة الذاتية ، هو أن كاتبها الذى كان يجهل الكتابة إلى سن العشرين يأتى إلى الأدب مَفْتوناً بما قراه من نصوص لِكُتّاب «ملعونين» لمستْ جُروحه وحركت أشجانه ، فهو لا يكتب ليصور واقع حياته ، ولكن ليعيد تشخيصها .

ويتوزَّع مجموع الفضاء الأوتوبيوغرافى على ثلاثة محاور : الأسرة ، الجنس ، العمل . وكل مجال مِن هذه المجالات اكتَشفَهُ الطفل شكرى مُشَوَّهاً : فالأسرة جحيم فى ظل الأب القاسى ، القاتل لأحد أبنائه ، والجنس

يتمثل في جسد مُتعهّر أو شذوذ أو الخوف من الاغتصاب ، والعمل يقتصر على التهريب أوْ التّعهُّر أو السُّخْرة المجحِفَة .. من ثُمّ فإن الطفل شكرى ينتقل مباشرة إلى عالم الكبار وإلى منطقة المسكوت عنه في مجتمع المؤسسات ، ليعيش معركةَ الكفاح من اجل البقاء وَسَط قوانين يحكمها منطقُ العنف واللّذة وبَريق المال . إلاّ أن تشخيص الخبز الحافي لهذه العلائق المشوّهة يكتسى خصوصية نوعية ، لأنه مَزَج بين ذات الكاتب وذواتِ المهمشين ولوحات من السلوك الاجتماعي . من ثم فإن الفضاء لا نعثر عليه في كتب التاريخ ولا في الدراسات السوسيولوجية . كأنما هذه السيرة الذاتية تحمل إلينا صوت شخص كانَ في عِداد المعدومين (كان أُمياً مُهمَّشاً) ثم بُعِثَ فجأة حاملاً شهادته وقلمه ليكتب عن أُناس وَحَيَواتٍ وحقبة كانت هي الأخرى ، بالنّسبة لنا ، مدفونةً تحت ركام الخطابات الايديولوجية التعميمية . لأجل ذلك فإن فضاء الخبز الحافي ، بالرغم من واقعيته ومجتمعيّته ، يبدو لى فضاءً مُتخيَّلاً انتزع حياة من منطقة العدم والإعدام ... ومن ثمّ نكهته الوَقِحة ، الصادمة للقيم التقليدية وللمواضعات السائدة . إن علاقة الكاتب بما فيه خالية من الخجل أو التّنكُّر . فهو يأخذه على العاتق ويصّوره بمحبةٍ وبدون أن يخفى شيئاً . وهل يستطيع أنْ يخفى حتّى لو أراد ؟ إن إخْفاء وقائع حياته مَعْناه إلغاء جسده ووجوده اللّذينْ انتصرا في المغامرة تحديداً لأنهما أدْركا خطر القمع المميت وخطر النِفّاق الاجتماعي .

لكن هذا الفضاء ، بالرغم من مركزية ذاتِ الكاتب فيه ، يتحول في النهاية إلى فضاء متعدّد الشخوص . إلى فضاء جماعي تغْمُرُهُ وجوه كثيرة بدونها لا تستقيم المشاهدة المحكية وكأن ما يحكيه شكرى عن نفسه ، أو يتخيله ، إنّما هو حياة عامة تشمل أولئك الذين عايشهم أو صادفهم في مساره .

في التأويل

على ضوء الملاحظات السابقة ، فإن تأويل الخبز الحافي ، وكذلك زمن الأفكار وقصصه القصيرة يمكن أن يتمّ انطلاقاً من العناصر التالية :

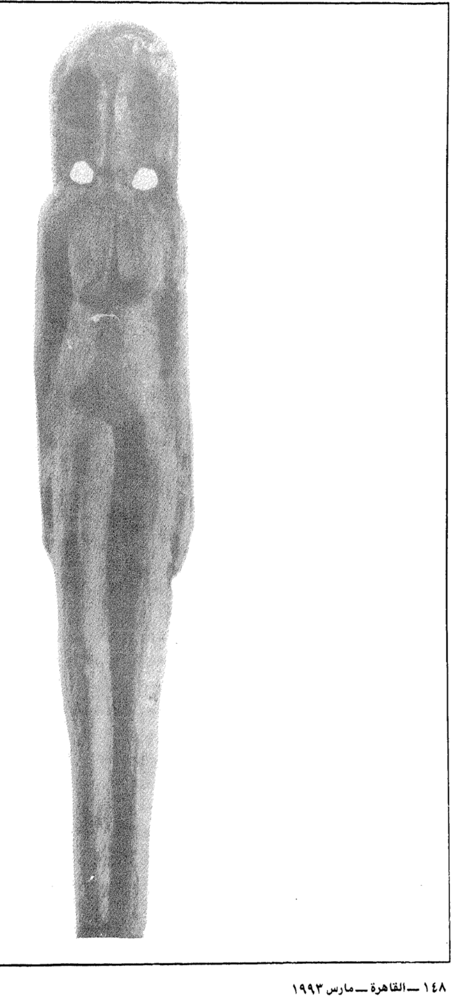
ا) تتميز كتابةُ شكرى بأنها ، على خلاف معظم النصوص المغربية ، لا تصدر عن تصور إيديولوجي مُسْبَق ولا تحاول أن تدافع عن رؤية معينة .. إنها بالأحرى تشخِيص الايديولوجيا حيث لا نَتوقّع عَبْرَ الأجساد والسلوكيات والكلام ، ومن ثم فإن نصوصه تكوْنُ مدخلاً لقراءة جزء من التّاريخ المسكوت عنه .

ب) تتميز كتابة شكرى ؛ باقتصادٍ واضح في التعبير وتركيب الجملة ، فتبدو باستراتيجيته كأنها تَتوخّى القَبض على الأشياء وإعادة تركيب المشاهد المعيشة . لكن لغته المستعملة ، رغم سلامة تركيبها ، تستمد من الكلام العفوى ومن بنية الجملة الدّارجة واستعادة عباراتٍ بالرّيفية . وهذا ما ينقل التشخيص الواقعي إلى تشخيص أدبيّ باللّغة ، يَصِلُنا بعالم تَخيُليّ قَبْلَ أن يحُيلنا إلى عالم واقعي .

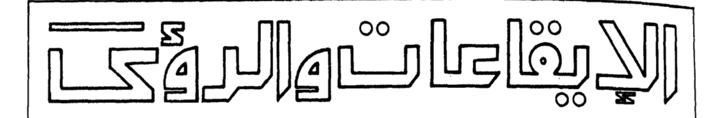
ج ـ إن ما تُوحى به نصوص الخبز الحافي وَ « زمن الأخطاء » ، والشّوق الداخل ، وقصص مجنون الورد « والخْيمة » هو إعطاء الأسبقية للكينونة على ما يجب أنْ يكون . وهذا ما يُضفى على نصوصه طابع اللاّ أخلاقية . إلاّ أن الكينونة ، برغائبها وَاشْتِهاءاتها وشروطها المادية والنفسية ، تَستطيع فيما أرى ـ أن تُسْعِفَ على استعادة الواقع المعقّد واجْتراح المصالحة مع الذّات والآخرين .

د) إن المفارقة التى تَستحق التّسجيل والتى تساعدنا على فهم إقبال الجمهور القارىء بالمغرب على كتابات شكرى هو أن استيحاءه للأربعينيات والخمسينيات أىّ لماض قريب نسبياً ، غَداً ، بعد الاستقلال ، يُكونُ مستقبلاً لجزء كبير من الشباب القارىء في الثمانينيات ـ ومعنى ذلك أن بنْيات المجتمع المغربى تَطوَّرت باتجاه مُخْتَلّ زاد من سدِّ الأبواب أمام الشباب ، ومن انتشار المخدرات وتَفكُك الأسَر وَتَفَاقُم القمع والحرمان الجنسى وهذه المفارقة عبر الكتابة الأدبية ، هي التى جعلتْ من ماضى شكرى مُستقبلا لشباب الثمانينيات والتسعينيات : إنه يحكى عما عَاشَهُ قبل الاستقلال لكن قراءه من الشباب يعيشون ذلك الماضى في حاضرهم . لذلك فإن شكرى بقَدر ما ينتهك أُفق انتظار مجتمع المؤسسات الذى مَنَع كُتبه من التّداول ، بقدر ما هو يستجيب لانتظار حقيقى عند المهّمشين بالرغم من أنهم أغلبية .

هكذا ، وبعد مرور عشرين سنة على كتابة الخبز الحافي فإن حضوره لا يزال ملموساً ، لأن الكُتّاب المغاربة الشباب يَعُون جيداً أن تَعْرية الذات (مثلما فعل شكرى) جزء لا ينفصل عن الكتابة .. لا أقصد التعرية النرجسية بل تلك التى تواجه جميع الأسئلة بجُرْأة عبر الذّات أوّلاً ثم من خلال ما تَحْصدُه من تجارب المجتمع وطرائق الكتابة ■ .



نحت للفنان برسوم رنق



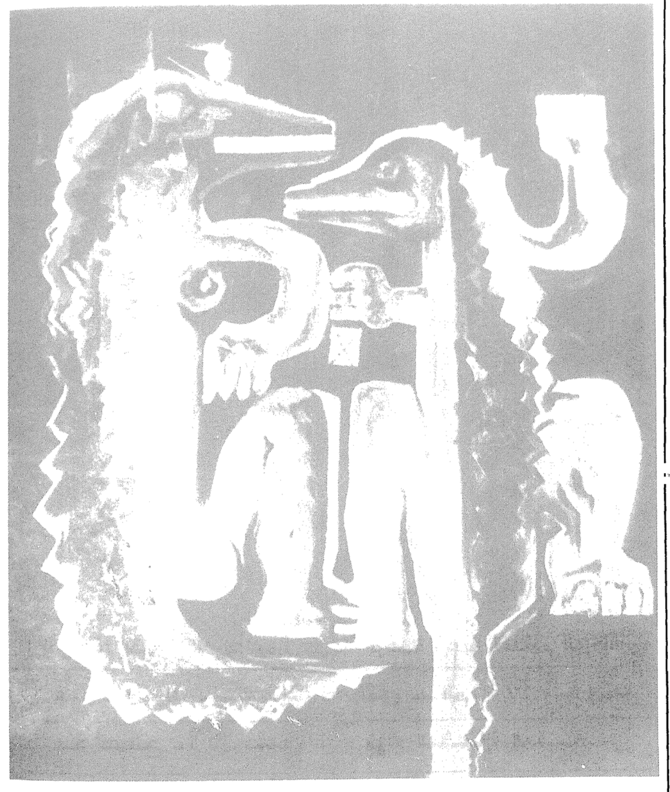
١٥٠ كل هذه القسوة ، الفريد تيمبا كابيولا . ترجمة : عبد العظيم الورداني -

١٦٤ غائب صوتك وغائبة يداي ، حلمي سالم - ١٧٤ ولد وبنت ،

محمد صالح - ١٧٦ حوارات : ذراع النشوة المقهور ،

محمد حافظ رجب - ١٨٢ كأنني أنا ، محمود الزيات .

كل هذه



لوحة للفنان صلاح عسكر

شهادة شاعر من جنوب أفريقيا

الفريد تيمبا كابيولا

ترجمة :
عبد العظيم الورداني

قد ألفريد تيمبا كابيولا المولود فى ديسمبر ١٩٤٢ فى مقاطعة ترانسكيى لأب يعمل فى مناجم جنوب إفريقيا ، على نحو مشابه لعمال التراحيل ، حيث يخرج ـ على باب الله ـ ليعود بعد أسبوع أو شهر أو سنة ، مما جعل الشاعر لا يتذكره جيداً خاصة وأنه توفى فى ١٩٤٧ فلا يتذكر سوى الجنازة والبقرة التى ذبحوها واتشاح أمه بالسواد وشعوره بالقهر والفزع ونشيجه دون أن يستطيع التحكم فى نفسه . لحقت الأم بالأب بعد حوالى خمس سنوات ، لكنها كانت قد علمت ألفريد الكثير من الأمور المنزلية وكانت تقول له : « أريد أن أطمئن إلى أنك سترعى أخوانك عندما أموت » ، وعندما سألها ألفريد عن سبب إصرارها على تعليمه هو وليس أحد أخوته ، أجابته بأنها كانت تعتقد وهى حامل به أنها ستضع طفلة . كانت تعلمه الاعتماد على النفس وتزرع فيه الاستقلال ، وماتت دون سابق إنذار .

بعد أن اجتاز الشاعر المستوى السادس فى المرحلة الإبتدائية التحق بمدرسة التدريب المهنى ـ قسم السباكة لمدة ثلاث سنوات ، وذهب الفتى إلى كارلتون فيل ليعمل سباكاً ويواجه الحياة بكل قسوتها وكل صعوبتها ، سرعان ما سئم السباكة ودخل عالم المصانع الكبيرة وعمل سائق رافعة شوكية فى شركة دنلوب المعروفة فى مجال إطارات السيارات ، وكان يقوم بنظم القصائد فى رأسه أثناء قيادة الرافعة الشوكية .

ما بين السباكة وشركة دنلوب ، مرّ الشاعر بظروف غاية فى القسوة حيث التمييز العنصرى على أشده والتمرد على الأوضاع والثورة على الظلم والاضطهاد ، جنين لم يزل ، بدأ يعى الأمور فى سن السابعة عشرة واشترك فى معظم الحركات الثورية ورأى القسوة متجسدة فى القتلى والجرحى السود ، واستقيظت روحه وسط عوالم قاسية قسوة لا تصدق ! وكانت الغابة هى الملاذ الوحيد عندما تتزايد هجمات قوات الشرطة ، وللغابة منزلة كبيرة لدى الشاعر الذى قضى فى أحراشها جزءاً كبيراً من حياته . كان الرجل عضواً فى المؤتمر الوطنى الافريقى ـ رابطة الشباب ـ منذ السادسة عشرة ، وكانت مطالبهم فى غاية البساطة : جنوب أفريقيا واحدة دون تمييز بين أبيض وأسود . وكانت الغابة أحب الأماكن إلى نفس الشاعر حيث يستطيع رؤية كل المخلوقات العجيبة التى كانت ترد فى حواديت الجدات ، وحيث كانت مكاناً للتعلم ومشاهدة الطيور وهى « تغدو خماصاً وتروح بطاناً » ملاحظة مملكة النحل العبقرية ، وكانت المطاردات جزءاً رئيسياً فى طفولة الشاعر الذى تعلم أن على المرء عندما يذهب إلى مكان جديد أن يعود ولديه شئ جديد يقدمه لمجتمعه .

نشرت أولى قصائد الشاعر ألفريد تيمبا كابيولا فى ١٩٨٦ ضمن مجموعة شارك فيها الشاعران مى هلاتسوايو ونايز مالانج ، وفازت المجموعة بجائزة الأدب فى النرويج عام ١٩٨٧ ، وهو يعمل الآن فى مشروع الثقافة العمالية فى جامعة ناتال ، وقد نشر له الاتحاد الوطنى لعمال المعادن فى جنوب إفريقيا فى عام ١٩٨٩ كتاباً بعنوان : « قسوة لا تصدق » ! ضمنه بعض قصائده وشهادته على عصره .

هذه شهادة شاعر « سبّاك » مناضل من جنوب إفريقيا ... مع نماذج من شعره .

كل هذه القســـوة

فى الأرض الطيبة ..

أينما كانت المخلوقات ..
سوف تستجيب فى يوم النداء
حتى فى الأراضى الرطبة ..
حيث أكوام القمامة وما تلقى به البشرية
سوف تستجيب المخلوقات .

لا أحد يستطيع أن يخرس المنادى
أو يخنق الاستجابات ..
ففى يوم النداء الموعود
سيخترق صوته آذان العالم ليستجيب .

تحدث المعجزات فى أراضى النفايات الرطبة ..
أشجار باسقة بثمار لامعة ألوانها ..
ذات مذاق جميل ورائحة طازجة قد نمت ..
متاحة للجميع بالمجان فى الأراضى الرطبة !

اجتمع المزارعون وأعربوا عن قلقهم ..
وتساءلوا عمن جرأ على زراعة مثل هذه الأشجار
لتحمل فاكهة مجانية فى أراضى القمامة الرطبة ؟

كان المالك الجديد أجنبياً منافقاً ..
وأخونا الأسود الفقير ..
الذى ينام داخل هيكل « تويوتا » قديمة
يتساءل فى حذر : « هل أحلم ؟ ماذا ترى عيناى ؟
تتشوش أمامى ملامح الشمال والجنوب
والشرق والغرب والجبال والوديان ..
والشمس والقمر والنجوم ..

لا تستطيع أن تفصل البحر عن الأنهار ..
هل أنا مجنون أم أنه حلم عجيب ؟
لا ، أنا صاح وفى كامل وعيّ !

شفقة بنا ، مثل هذا الزميل الفقير
ولد ليكون ضحية للخوف ..
وتربى على أن يكون ضحية للتمييز العنصرى ..
خائف يرتعش .. أين يختبىء والطبيعة تتوحد ..
فيما يحدق فى الأراضى الرطبة ؟

ياللقسوة ! قتلوا كل الأشجار الجميلة ..
صبوا عليها « الجاز » وأحرقوها ..
لكن الأشجار تنمو ثانية بأوراق وارفة ..
ثمار اكثر من ذى قبل ..

فاكهة جميلة تزهر مكان القذارة ؟

حلم أم جنون ؟

أيها الملك الجديد .. نحن نضع عالمنا
فى الأراضى الرطبة ..
لا نستغل ولانغش ..
ننمو ونستجيب عندما ينادى المنادى ..
أن اعملوا مع أول ضوء للنهار ..

فقد كان غروباً طويلاً .. وطالت الليالى ..
ننام ونستمع إلى صوت المنادى فى أحلامنا .
لا تخافوا واعملوا بالحق وبالقوة !

يقول الشاعر ألفريد تيمبا كابيولا إنه عندما بدأ فى هذا الكتاب ، كان قد عمل لمدة ثلاثة عشر عاماً فى مصنع « دنلوب » بمقاطعة « دربان » ، حيث يصنع العمال السود إطارات بكل الأشكال والأحجام لسيارات الشرطة التى تطارد أخوانهم فى المدن ، وجنازير للبولدوزرات التى تدمر أكواخهم . انضم الشاعر إلى عضوية اتحاد عمال المعادن لجنوب إفريقيا المنبثق عن اتحاد التجارة العام ومع تطور ونمو الاتحاد شارك الرجل فى التنشيط الثقافى وكان يؤدى دور شاعر الربابة عندنا فى مركز ثقافة العمال بمقاطعة دربان .

يقول : نحن نحارب معاً ، نغنى معاً من أجل أن يتحد الناس ونصنع « جنوب أفريقيا ديمقراطية دون استغلال أو ظلم أو اضطهاد . أجدادنا زرعوا التلال وحرثوا الأرض قبل قرنين من الزمان ، ثم جاء الرأسماليون يطلبون العمل فى المناجم وحصد الخيرات وجمع الأموال ، رفض الأجداد فى البداية لكن مع وطأة الأحوال كانوا يرسلون أبناءهم للعمل فى المناجم ومنذ ذلك الحين غزت بيوتنا جميعاً الهجرة والتراحيل .

يا أمى ..

مع أنى لا أستطيع أن أراك ..
بعينى المعتادتين هاتين ..
فإنى أستطيع أن أراك بخيالى ..

الله فى النهاية هو من أعطاك عمراً قصيراً
رحلت فى إثره إلى موطن الرياح الهوج
وقبل أن أفطن إلى أهمية وجودك بوقت طويل ..
تركتنى ...
لسنين الوحدة التى لا تنتهى ..
مع ذلك .. لا أزال أسمع الصدى الحانى
لصوتك يقودنى قدماً فى طريقى .

نعم يا أمى ، كل هذا وضعنى أمام سؤال كبير :
ماذا يمكن ان يكون بيت بدون أم ؟

وحين أذهب بعيداً فى الطرقات ..
جائعاً ، ظمئاً ، مختنقاً بالدموع ..
وأفكر بك يا أمى ..
أستعيد بأسى ، ويذهب عنى الجوع والظمأ والتعب ..

أحزان وهموم الطريق تتلاشى
حين أخف نحوك يا أمى .
كلماتك هى النور
فى عالم الظلمة هذا ...
وتصبح مشورتك فى أوقات الحرب

كل هذه القســـوة

السلاح الذى به أغلب .

حتى فى وحدتى لا أجدنى وحيداً ..
فتوجيهاتك ودروسك لا تنمحى ،
مع أنك تركتنى مبكراً جداً ..
قبل أن أفطن إلى أهمية وجودك بوقت طويل .

أقول إننى لست نادماً ولا آسفاً ..
لأنه توجب عليك العبور إلى موطن الرياح الهوج
فهناك ، أيضاً عملك الطيب ياأمى .

والآن يا أمى ..
لك الآن أن تستشعرى الحرية ..
فهذا ما تستشعره الآن ، وبنفس الطريقة أيضاً ،
أمتك ووطنك .

بوابة صغيرة إلى سجن النعيم !

جدران عالية وأسلاك شائكة ..
خلفها تختبىء حياة المساكين اللامنتمين ..
الذين يسمعون أصواتاً وقصصاً وإشاعات ..
عن الحياة فى العالم الخارجى ..

بوابتان فى الجدران العالية ..
واحدة كبيرة والأخرى صغيرة ..
كما جاء فى حكايات السجون وحواديت مداخل النعيم .

مباركون من يدخلون من البوابة الصغيرة !

لكنى دخلت ورأت عيناى العجب العجاب ..
رأيت الناس ينامون مكوَّمين على أرفف
مثل بضائع فى « سوبر ماركت » بشرى ،
طوابير وعرق ودم ولهيب .
تلك البوابة الصغيرة إلى النعيم ..
للشباب الذين تحولوا إلى حيوانات .

وأتذكر عندما غزا الغرباء بيوتنا
ليرغمونا على العمل فى المناجم ...
كانوا يقولون : تعالوا حيث التلال والوديان
وجبال اللحوم ، حيث تختفى الأحزان
ويصبح الجوع أمراً غير معروف .

انضم الشباب إلى الطوابير الواقفة
أمام البوابة الصغيرة ..
ودخلوا خلف جدران السجن والانحلال
وظلام العمل والأحذية الثقيلة .

رأيت سجن النعيم
الذى يضم العبيد ..
رأيته قلباً للظلم والعبودية .
ورأيت الجدران العالية ..
التى تفصلنا عن حياة الحب والحرية .

يتذكر الشاعر ألفريد تيمبا كابيولا أنه ترك العمل فى شركة السباكة العمومية فى ١٩٧٤ ، ليلتحق بشركة دنلوب

للإطارات . وكان هناك سؤال خبيث فى طلبات الالتحاق : « لو طلب منك عمل إضافى - أوفرتايم - هل توافق أم ترفض ؟ »

ويتذكر أنه بعد قبول طلبه التحق بفصول خاصة لتعليم قواعد وأصول الشركة الكبيرة وتاريخها ، كان المدرس يحكى أن الطبيب النباتى جون بويد دنلوب رأى أخاه يأتى من المدرسة على دراجة بإطارات غاية فى السوء ، وفكر فى طريقة لإصلاح الإطارات فذهب إلى مصانع المطاط ليرى إمكانية عمل إطارات للدراجة وهكذا تكونت شركة دنلوب فى برمنجهام فى لندن وامتد نشاطها إلى جنوب إفريقيا . كان العمل بنظام ثلاث ورديات فى اليوم على مدار أربع وعشرين ساعة ، وكان نصيب سائقى الهراسات والرافعات الشوكية ١٥ وردية فى الاسبوع ! مما تسبب فى حدوث اضرابات دنلوب المعروفة فى ١٩٧٤ . كان العمال يطالبون برفع الأجور مع ارتفاع تكاليف المعيشة وقسوة ظروف العمل وسط الكيماويات والمطاط والتلوث .

على ظهر الرافعة الشوكية كان ألفريد تيمبا كابيولا ينفصل عن العالم الخارجى ، يمضى ساعات العمل ورأسه مشغول بالقصائد التى تتحدث عما يدور ، وكانت صور الغابات تلح على ذاكرته وتستبد به ، كانت دائماً تمثل له الملجأ والملاذ لمن لابيت له ولكل الخائفين والمذعورين .

مسارات القطار

جمّعنا قطعه معاً ..
إلى أن زأر ومشى ..
وصاح الرأسماليون من القمة فى بريتوريا !
« ما الذى يحدث » ؟

لم تأتهم إجابة من تلال بريتوريا .
لكن الجبال والسهول اهتزت .

قالوا : نعم المحرك قوى والدخان كثيف
لكن هل المقصود خنقنا ومعاقبتنا
بدخان العادم والحرارة ؟

الله خلق النحل لينتج عسلاً شهياً ..
والعباد يشكرونه على ذلك .
غضب الشيطان وسلط حشرات تدمر العسل ،
فغضب العباد من الشيطان وحشراته .

قال الشيطان : أعرف،أعرف ، لن يشكرنى أحد ..
النقد والسخرية دائماً جزائى .

إن ما صنعناه يتحرك إلى الأمام ..
وعندما تبلى العجلات تقويها وحدتنا ..
وعندما يحجزونه فى « كيب تاون » لا يفقد قوته ..
وعندما يحجزونه فى الطريق إلى « جوها نسبرج »
لا يفقد قوته وينفث دخان الغضب

كل هذه القســـوة

هم يحيكون المؤامرات والإشاعات ..
ونحن نتبع المسارات ونغنى ،
ويسأل القوى : من سمح لهذه العلب أن تغنى ؟
الأغانى ملك للأشجار وعليك أن تكون طويلاً .

لكننا نغنى وتضطرب عيوننا لحالة الأشجار ،
أغانينا ـ على الأقل ـ تصل إلى العميان
الذين يسمعون ويفهمون .

عبر النهر نسمع صوت القطار ..
حركة وزئير ودخان ..
سوف يشاهده الناس وهو يعبر النهر الآن
فيرقصون على أراضٍ جديدة ..
ويغنون أغانى جديدة .

ويقول الشاعر الفريد تمبا كابيولا إنه كره شركة دنلوب التى تأخذ العمال لحماً وترميهم عظماً ، وتمنى أن يفعل شيئاً لحماية نفسه وزملائه من تلك الأيادى القاسية ومن القسوة التى لا يصدقها عقل ، يقول إنه لم ير شركة بهذه القسوة وأنه لن يكف عن الكتابة عن الحقائق المؤلمة داخل الشركة ، ولن يترك دنلوب فى حالها إلى أن يكشف كل التأثيرات السيئة التى تقع على العمال وكل الاستغلال والمخالفات الإنسانية التى تقع فى تلك الشركة ، وإلى أن تنصلح الأحوال .

ناضل الرجل داخل الشركة وشجع زملاءه على الانضمام إليه بعد أن كانوا خائفين من الفصل والتعسف ، وحصلوا بالتدريج على بعض حقوقهم الآدمية .

كوّن ألفريد فرقة مسرحية داخل شركة دنلوب ، ونجح فى عرض مسرحيات شعرية تحكى عن تجارب العمال فى المصانع وأحوال مكان العمل وطريقة المعاملة غيراللائقة . وكان صراعاً كبيراً واضرابات ومفاوضات . وشهد عام ١٩٨٥ سلسلة من الإضرابات هددت بتوقف العمل داخل مصانع دنلوب . كانت ادارة المصانع تحاول تسديد أهداف ، لكن كان هناك حراس مرمى كثيرون أوقفوا الكرة وأعادوها إليهم ويقول : « هذه شركة لا أستطيع ان أنساها أبداً ، واليوم رغم أنى تركت دنلوب إلا أننى فخور بعمالها مثال العمال المناضلين فى جنوب إفريقيا » . عندما قدم استقالته كانت فرحة المسئولين لا توصف ،واتجه إلى العمل الثقافى لينشر الثقافة والأشعار بين الأوساط العمالية فى ناتال ويشيع الوعى والمعرفة سعيداً ومقتنعاً بإشراق ولمعان المستقبل .

فى ١٩٨٦ أثناء الاضرابات قام العمال باحتلال مصنع دنلوب ، وجاء خبر اغتيال أحد زملائهم فى مزارع قصب السكر ، كان ذلك الزميل صديقاً عزيزاً للشاعر ألفريد وكان رئيساً لحملة المطالبة بالافراج عن نيلسون مانديلا عن مقاطعة دربان ، فكتب قصيدة

بعنوان « العجلة تدور » يحيى فيها الفنيين المشرفين على الماكينات والمسئولين عن « تدوير » عجلات المصانع ، وعمال الطرق وعمال المناجم والمنظمات والاتحادات التى من خلالها يتم التقدم والوعى .

يقول ألفريد : « لن أتوقف عن مدح إخوانى وأخواتى فى المصانع والمحلات والمناجم والمزارع ، ولن أمدح الرؤساء . حتى برغم الحيرة والارهاق المتزايد وقمع واخماد النشاط السياسى المفتوح الذى يسبب مزيداً من الفوضى ، وبرغم أن التقسيمات الإثنية تعاود الانبثاق والحياة تزداد صعوبة . آمل أن يتذكر الناس أننا حلمنا بالسلام والرخاء والتجمع والوحدة والتحرر من الاستغلال والتمييز العنصرى البغيض » .

العجلات تدور ..

١

اقتلهم جميعاً ، أولئك الكلاب
الذين لا يفرقون بين الجاهل والحكيم
لا تتغير الحقيقة والكذب يجلب الغضب
رؤوسنا مرفوعة وهم يدفنون رؤوسهم
يتحرك النضال للأمام وليس إلى الخلف أبداً .

٢

وصل الإنجليز ،
وتعلمنا أن نكون طيبين متواضعين ،
نثق فيهم بأقصى درجات الاحترام ،
لكنّا جهلنا الأسلوب الذى يُحكم به بلدنا ،
.. وبدأنا الخسارة ، خسارة أى بارقة للامل .

٣

لكن العجلة تدور ..
ينتهى الظلام ويبدأ النهار ،
يجىء النور وتجىء الحرية
لا تتغير الحقيقة ولا تغيّر ألوانها ،
تنتهى ليالى الرقاد الطويلة ،
« أعد ما هو ليس لك
فمالكوه الحقيقيون يطالبون بعودته . »

٤

يتحرك النضال للأمام وليس إلى الخلف أبداً ،
تدور عجلات العربة ونسمع صدى صوتها
فى قلوبنا وأرواحنا ،
صاحب المعطف الحقيقى يقف متجمداً ،
ينخر المطر عظامه والبرد والرياح !
وأنت .. نظيف أنيق ومستدفىء دائماً .
الأفضل لأطفالك ، وله الفتات والمتاعب ؛
غريب هو فى بلده دون معطفه الشرعى .

كل هذه القســـوة

٥

خدعتنى عندما قلت « كفاية .. لقد شبعت »
متعت نفسك طويلاً ..
جاء دورى الآن ، فأعد لى نصيبى الشرعى .

٦

يتحرك النضال للأمام وليس إلى الخلف أبداً ،
تتجرّع الأرض دماءً بريئة ..
دماؤنا سكبناها لنستعيد أرضنا .

٧

تخطو جيئة وذهاباً وتوزع الأماكن ..
جبان .. تريد أن تمنع النور ،
قنابل تسييل الدموع والبنادق ،
وعرباتك وكلابك لن تخمد النيران التى اضطرمت.

٨

جبان ، تتجنب مهاجمة الناس الذين يحوزون
نفس أسلحتك ،
يوماً سوف تحصد ما زرعته ،
وتلعن اليوم الذى ولدتك فيه أمّك .
هذا الجفاف الذى ابتلى الأرض
سوف يستمتع بدمائك ،
وسوف يرد لك ما فعلته بالآخرين ،
بينما يتحرك النضال للأمام وليس إلى الخلف أبداً .

٩

من سوف يساعدك ؟
من ساعدوك فى الماضى تحولوا إلى قتلة ،
وحولوك إلى لعنة فى طريقهم إلى الحرية .

١٠

لكن العجلة تدور ..
ويتحرك النضال للأمام وليس إلى الخلف أبداً ،
برغم الشرطة والجنود والقتل والاحتجاز ،
وبرغم أساليب العذاب التى لا يمكن تخيلها ،
لا يضعف نضالنا ، بل يتزود بالوقود من كل ذلك .

١١

برغم احتجاز الكثيرين ،
ومقتل الكثيرين ،
كان من المفروض أن تنتهى المقاومة
لكن العجلة تدور ..
والنضال يستمر ...
الاحتجازات والسجون القاسية
تعجز عن الأداء وتصاب بالقصور ،
ويستمر النضال .

١٢

ماذا ستفعل أيها الجبان ..
عندما تتم لنا الغلبة ؟
سيهجرك أصدقاءك ويتخلون عنك .

١٣

نحن الآن لعبة تعذيب لأصدقائك .
تنظر إلينا وتسخر منا ،
عندما نطالب بحقوقنا وندين الاستغلال ،
تقودنا إلى طرق مليئة بالفخاخ
لكن أيامك - انت وأصدقاؤك - معدودة ،
وسرعان ما سوف يتخلون عنك .

١٤

بعد ذلك ، عندما يشكو أطفالنا ،
من سوء أحوال التعليم ،
هل ستذبحهم أيضاً ،
تذكّر ان هذا لن يضعف نضالنا ،
فهو يقوى دائماً .

١٥

اقترب اليوم الذى تقف فيه أسلحتك
شاهدة عليك ،
فى محكمة الصدق والحقيقة ،
حيث لا تنفع الرشوة وتنفضح قذارتك ،
ساعتها ، سوف نحكم قبضتنا عليك .

١٦

أيها الجندى القاتل ،
جعلتنا أيتاماً ببنادقك ،
وفزت بالمكافآت والاحترام
لأنك لا تملك ضميراً ولم تظهر أية رحمة ،
تستمر فى روتين القسوة
ألا تستطيع ان ترى أن نضالنا
يزيدنا احتراماً يوماً بعد يوم
ونحن نتقدم للأمام ،

١٧

يدفن الناس أحباءهم فى القبور .
وتحت السحب السوداء ،
يقيمون الحداد ويذرفون الدموع ،
وأنت لا تتعاطف ولا تبدى الندم ،
تتظاهر باستعراض الشجاعة ،
وتتصيد بمسدسك مزيداً ممن لا حول لهم ولا قوة ،
أولئك العزل غير القادرين على القتال .

١٨

قتلوهم جميعاً ، مثل الكلاب
لم يفرقوا بين أحمق وحكيم ،
لعبة التصيد والقنص القذرة !

١٩

عندما نتجمع ، ونغنى رافعين شعاراتنا ،
ستدرك أن أرواح من قتلت تهيم معنا فى النضال
طغيانك لا يمكن أن يتفوق ،

كل هذه القســـــوة

نحن نسير للأمام وليس إلى الخلف ،
العجلة ، تدور ، وسوف تحاول الفرار
لكنك سوف تأكل التراب ،
وترى أى عقاب ينتظرك .

٢٠

العجلة تدور ...
أيها الظالمون أفيقوا ..
وأدركوا ما ينتظركم ،
غداً سيصبح عرشكم مقعداً لآخرين ،
آخرين تكرهونهم ، لم ينسوا الاهانات
التى أنزلتموها بهم ،
لن تكون هناك رحمة بمن قتل الطفولة والبراءة ،
العجلة تدور ، والحرية دانية ،
نزداد قوة وكرامة ، جاء وقتكم .

٢١

يتحرك النضال للأمام وليس إلى الخلف أبداً ،
العجلة تدور وتستطيعون سماع صوتها ،
يوماً بعد يوم ، تخترق رصاصات مسدساتكم
أجساد المحاربين والمقاتلين من أجل الحرية ،
وطبقاً لمنطقكم ، المفروض أن يكون كل شىء
هادئاً وتحت السيطرة .

٢٢

حتى بالنسبة إلى من تجاهلوا أعمالكم ،
سوف تتحولون إلى وحوش وأعداء لا يستحقون الثقة ،
وحتى أولئك الذين تجاهلوا نضالنا ،
سوف يفتحون عيونهم فى رعب ،
لأن رصاصاتكم لا تفرق ،
فالجميع متهمون ويستحقون القتل .

٢٣

دماء الناس بدأت تتكلم ،
وتدلى بشهاداتها ،
فالروح تظل حية ويرفض النضال أن يموت ،
بل يتحرك للأمام دائماً .

٢٤

لا تقتل ولا تهدد ،
لا تقف عقبة فى وجه الحرية ،
وإن أردت نهاية لصراعنا ،
أعط الناس حقوقهم ،
لكنك لا تستطيع مواجهة هذه الحقيقة ،
فتقتل وأنت مرعوب وتصنع جدران الظلام ،
حيث تعذب كل من يتفوه بالحقيقة .

٢٥

تدور العجلة
ويتحرك النضال للأمام وليس إلى الخلف أبداً
اقترب يومكم ،
سوف تجف دماء من قتلتم فى هذه الأرض المحروثة ،

وينهضون من قبورهم ليمزقوكم بأياديهم ،
ولن تموتوا ..
سوف تتمنون الموت ..
ولن تموتوا .

٢٦

تدور العجلة ،
ويتحرك النضال للأمام ،
تغيب شمسكم ويقترب يومكم ،
يتخلى عنكم حلفاؤكم ، وأبواق البروباجندا
يستنكرون أفعالكم ويشجبونها ،
لن تفلح بنادقكم ومسدساتكم وقنابلكم المسيلة
للدموع ، يومكم يقترب .

٢٧

فى هذه الحرب الدائرة
لا ننظر للخلف بل نخوض فى الدماء
وخلف كل شهيد يموت يُولد مناضل جديد
من أجل الحرية ضد الاستغلال .

٢٨

تدور العجلة ،
ويتحرك النضال للأمام ،
تشتعل النيران والأحرار لا ينامون ،
لا يأكلون ، معدتهم ترفض الطعام ،
ونستمر نحن بقوة ، تدور العجلة ،
تشتعل النيران والدخان يقلقهم كثيراً

٢٩

العجلة تدور ،
ويتحرك النضال للأمام .
نموت فى جانب وننهض من جانب آخر ،
نستمر إلى أن يصيبكم الجنون ،
تضعون على رؤوسكم أوراق الأشجار
وتحاولون وضع نهاية لحياتكم ،
وتدور العجلة ،
ويستمر النضال ،
ونتقدم نحن للأمام .

بقرة إفريقيا السوداء

غادر « الزريبة » وهو مازال عِجْلاً ..
تبعه مزيد من العجول ،
تجمعوا عند قمة الجبل ،
يملؤهم الشوق لأمهم ..
فهم لم يصلوا أبداً للمرعى الموعود
الذى كانوا يبحثون عنه ..
ليعيشوا برفع النظر عن لونهم .

البقرة الأم السوداء ..
خرجت مذعورة ولم يرها أحد ،

كل هذه القســـوة

أشيع أنها قد راحت .
عندما عادت قالوا جاء الخطر ،
وأن عائلاتهم لن تستطيع النوم ..
قالوا هى العدو وعزلوها بعيداً ،
لكنها كانت تجأر وتثير الغبار ،
ألقوا بها فى مكان أبعد ،
وهناك تتذكر عجولها وتجأر مثيرة للغبار

يسمعها عجولها وعجول أخرى تائهة ..
.. فرار جماعى فى اتجاه الغبار ،
يقفز الظالم صائحاً ويحرق الأعشاب ..
لكن الآتى آت ..

وسوف يبدأ موسم جديد دون اكاذيب
لا تنام العجول فلا مكان للنوم ،
ولا تأكل لجفاف المراعى ،
ولا تشرب لأن الأزهار تحول مجراها وجفت..
تتعلم دون خبرة سابقة ..
تتسابق نحو الغبار .

ألا فلتستعدى ايتها البقرة السوداء ..
صغارك قادمون نحوك ،
ومعهم كل من قابلوهم من الفارين والتائهين ،
سوف يلقون بالمعاناة بعيداً عنك ..
لتنتهى حياة القسوة التى لا تصدق . ■



لوحة للفنان عادل السيوى

غائب صوتك وغائبة يداى

شعر : حلمى سالم

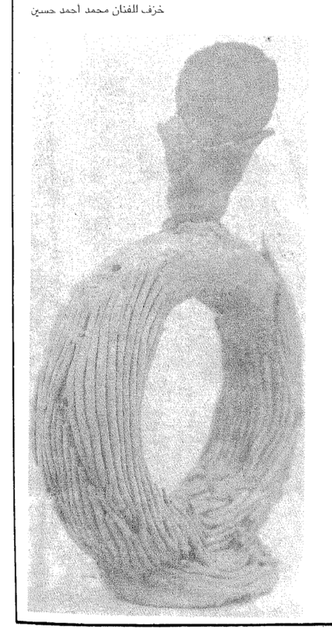
صعبٌ

لم يكن اللّقاحُ بين المجاز والأنوثةِ لهواً ،
لكنها راحت تخبّئُ اللوعةَ خلف يَشْمَكٍ ،
وتلعنُ الخنازيرَ فى ثيابِ النَّصِّ ،
وامن محقّقٍ رائى الخيوطَ بين رعبها والمترو ،
كان أهلُ النقلِ فوق شرفتها يرتبّون رقصةَ اليَحْمُوم ، وكنتُ فى
مَهْوايَ اعزّى المفرَّحِينَ :
صعبٌ مساؤها ،
مساؤها صعبٌ .

بكيتُ

تركت على الخُوانِ نصفَ مودّةٍ وانتحيتُ ،
ولوّحتُ بجوربها المغموسِ فى الطمثِ لأبى ،
كان خارجاً من مسجد البحريّةِ :
محفوفاً بالخفـراء وجامعى المانجو ،
صنعتُ ألفَ كتابٍ مُعَلَّقٍ تحت فكيّها ونمتُ ،
زارنى أبى بعد السَّراحِ من زنزانةٍ ،
قال للرجال : آن الحصارُ محكماً والجنودُ مدَّرعِينَ ،
استجارت حنطيةُ الجلِدِ بذكرى عشيقاتِ جَدِّها ،
وقالت : عليكَ ثمانونَ جَلْدةً ،

خزف للفنان محمد أحمد حسين



حينما انكسرتْ المآذنُ ليلةَ الزّىِّ صحوتُ :
كانت ذئبةً وذائبةً
وثدياها على المائدةِ حجرانِ أسودان ،
أخذت أبى إلى زاويةٍ ،
وحينما انصرف الخفـراءُ وجامعو المانجو ،
بكيتُ .

رَبَاباً

ليست مباهجُنا سَرَايا :
صُبحُ التساقى ، جارةُ الوحش ، الرقاعةُ ، خلطةُ الحِـلِّ المحَلِّ بالحرام ، تجبُّرُ الفَصِّ ، انكشافُ الكهرمانةِ عكسَ ماءِ النار ، قطُّ أذاننا الشخصىّ ، قنصةُ قانصٍ ، وتحوُّلُ الأنثىُ رَبَابا .

كـــبد

أحاطَنى بخُطَّتِهِ :
« مازلتُ أطيرُ فيه عشرَ سنينَ » ،
هَيْتَ : الانتقامُ استوىُ على الهاماتِ ،
والبسطامى مأسورٌ فى مخيلةِ الغير ،
فجأةً : رملةُ بولاقَ استضاءت مُخَلِّصَةً أَعْيُنَ الوُلدانِ
من قَذَى : وَقْفُ هى اللغاتُ ،
فرأيتُ ندمَ الطريق يغفو على الكرسىِّ المدنَّسِ ،
سَكْنةً بسَكْنةٍ يرجع المستوحشُ إلى إلى ملجأٍ ،
يزاول النزيف الآدمى بحنكة المصطفى :
ذلكم هو المقدَّسُ ،
ذلكم هو الجميلُ ،
والذى ينيرُ بينهما ليسَ غيرَ أَغْيِرَةٍ ،
سمعتُ أختى تقول :
إذا شَفَّنى الوجدُ سأسقى فى نوافذى لبلابةً ،
فكتبتُ على باب منزلها :

خلقنا الإنسانَ فى كَبَد .

الوُعَّـــاظ

تدلَّتْ أجادُ مسلوخةٌ من تيلها مشطوفةٌ بعلقمٍ ،

شهدتُه يقول : الأنبياءُ لا يقتلونَ بالغمزِ ،

فأزاحت الخُنَّاقَ عن سريرها وباحت :

نباتُ الظلّ مَسْقِىٌّ بالوُعَّاظ .

الفـــتح

شَرَحَ البلاغيّون مغزىً : فاقةٍ ،

وأباحَ عيسى الغوّاصُ فى قفزةٍ سِرّ : وَطَنٍ ،

بينما امرأةُ الكوابيسِ تسأل :

هل وَطَرٌ فى وَتَرٍ ؟

قال ذاهبٌ : كلُّ كمالٍ كانَ فى كانَ لا فى يكون ،

قال قادمٌ : نحن الهيامُ بالحواسِ الخمسِ ،

الروائيّةُ نامت بعد لطمةِ البَغلِ ،

وهم يُورقون فى جهلِ المصنوعِ والصنعةِ ،

حَوْلِ الدَّفَّةَ :

لم تكن اللوثةُ فى يدِ أحدٍ ،

وحينما تلاطمنا صرختُ :

هل تقذفينَ السنواتِ الخطرةَ إذا شهقتِ : يا كلبُ ؟

يخرج بربرىٌّ من مضجعه إلى القتلِ ،

فراحت سيدةٌ تملأ القيراطَ بآثارٍ مُسَوَّقَةٍ ،

وتدقُّ فى معصمها :

أنا المربوطةُ فى وَتَدِ الفتح .

العَـــذَابَا

ليست مباهجُنا سَرَابًا :

خُذْ : هذه شمسُ التباسِ اللغزِ باللغزِ ،

اختزانُ مَسَرَّةٍ ،
ثَمَرٌ يطيبُ وكانَ طابا ،
نَعِدُ الزمانَ بدفئه والمجْهَدينَ بكُوةِ المعنىٰ ،
ونصنع من أغانيج الهوىٰ للظامئين لنا شَرَابا ،
يَعِدُون كلَّ مليحةٍ بالسَّلخِ ،
كل مهندسٍ بالمُهْلِ ،
والعشاقَ بالقارِ الذى تطهوه ساقيةُ السعيرِ ،
ويصنعونَ من العذوباتِ العذابا .

طُرْفَـــةَ

هاكَ الكِنَانَةَ :
لاصَيَّادَ لى ولا حَدَّادَ للقَفْسِ ،
ظلّت معارجُ الراهبىِّ فى خبائها ،
ودامت الأطلالُ مبروكةً ،
إثبتْ : فليس المَنُونُ والمِنِىُّ طُرْفَةً .

للتَعَجُّـــب

رأيتُه محبوساً فى ديار المغرب /فاصلةٌ /
كان سُقمُه طافحاً فانقرضَ الطريقُ /فاصلةٌ /
قلتُ /نقطتان رأسيتان /

انقشعَ الغمامُ وتخرَّقتِ المشيمةُ /فاصلةٌ /
حينئذٍ /نقطتان رأسيتان /
فارَ التنُّورُ من الشكلِ المخروطِ /نقطةٌ /
مساحةٌ بيضاءُ /
هذا ما جرى /نقطتان رأسيتان /
عندما حَرَّمَ السهر وردىٌّ على السيدةِ
عصيرَ بطِنِهِ /علامةٌ للتعجُّب /

البَقْــرَة

وراءَ التماثيل قالت : ذراعى هدفٌ للرُّماة ،
حِكتُ فى الصوامع جُبَّةً تبدّلُ الوقائع بالبسملاتِ ،
فمضى نحاسُ العرائسِ ،
هل كان أبى جائراً على نسائه الكثيرات ؟
أيقظتْنى أمامَ « الخمــاسينَ » فانفتحتْ مرابضُ ،
لكنِ ملثَّماً صالح : ويحٌ للمساخيطِ ،
دَهَنَ الأطباءُ نحرَها بالمقانقِ المحرَّماتِ ،
فاصطفّتِ الشاحناتُ فى القلبِ ، وظلت جواريهـا حائـراتٍ بين المسلَّةِ والفاتحة ،
متى إذن سيفهم القضاةُ أن بـابَـه الشَّرُّ ؟
استظلَّ عبدُ الغنىِّ بجميزةٍ عشرَ سنواتٍ ،
يراقبُ الصاعدينَ ويشربُ الفواتَ المُرَّ ،
قال للصبىِّ : هل يغلبُ العاجزُ العاجزَ ؟
وطار فى سِنَةٍ ،
بُكرَةً : هَجّت المحاصيلُ ،
ولم تُقرأ « البقرة » .

بشَخْــرَةٍ

ليست ليونةُ مرفقيها قلنوةَ الولاةِ ،
وبيدقاها على قلقٍ كأنَّ الريحَ ،
حاولتُ أن أكونَ مورِّدَ الاقفاص لتاجر الكناريا
لكننى ارتعدتُ ،
كانت جروحُها تطيبُ مائةً بعد مائةٍ ،
والهجرةُ إليها كنايةٌ عن غسيل كُلْيَةٍ ،
صاحت حُلكةٌ : نحرِّرُ الأقصى بالمدائحِ ،
لا ملامة : انكسرتْ دُرَّةُ البرنْس ،

لكنَّ فتحةَ الغار محفوظةٌ لأهل الدّرايات ،

وسَمُّ الإبرة مشغولٌ بَرَحىٰ المُذْنَفِ ،

وأنا من وراءِ أبى أهرسُ البَقلَ ،

والغلمانُ حولى يرددون :

يُبعثُ الفتى بشَخْرةٍ .

رَمْــــل

رَمْلٌ على الأحـداقِ والأحداقُ رمـلٌ ، ها هنـا رملٌ إلى رمـلٍ يجىءُ ، وهذه الأعمارُ رَملٌ ، كلنا سِرْنا إلى التـابوتِ والتـابوتُ رملٌ ، ليس فى رملِ الودادِ سوى رمالٍ ، سطوةُ الرمل استجارت بالأرامل عبرَ رملٍ ، رملتانِ : على رئاتِ السائرينَ وفوق اعنـاقِ الهوى ، رَملٌ يبدّد غِرْينَ القرويّ يقذفه إلى رمل الجزيرةِ ، كلُّ رملٍ كان رملاً صار قِيَانَ رملٍ ، من بخارىُ للرميلةِ ، يصبح الرملُ الحقائقَ ، يالرملٍ من رمالٍ عند رملٍ فى صِبًا رملةٍ ، الرملُ البدايةُ والنهايةُ ، والفتاةُ فتيتُ رمل .

رأس

نهضتُ فى شريعةٍ وانكسرتُ فى شريعةٍ ،

قال ماجدُ : السماءُ للسماءِ للسماء والأرضُ للأرضِ ،

لكننى أبصرتُ جيدَها غيرَ فاحشٍ وترائبَها صقيلةٌ ،

قلتُ : ليست نؤومَ الضحىٰ ساعةَ خوارِ أبى أبيها ،

وجعلتُ الطيِّباتِ تحت عجيزةٍ ،

بعد برهةٍ : كان امرؤ القيس تحت المظَلّةِ مشلولاً ،

طافتْ حولنا وصيفاتٌ من زفيرِ الشّخْقِ ،

فرددتْ أختى :

نحن مكتوبانِ فى اللوحِ هكذا :

بَلْطَةٌ

فى نصفِ رأس .

البــــاء

لم تكن فى سؤددها على اتجاهِ المَزْجِ ،
شَكَتْ من القىءِ فى اغسطسَ ،
فانتبهتُ على خواتيمَ لم اجَهِّزْ لها ساقىَّ ،
يأتى رجلانِ من ديسارى :
يحكى واحدٌ عن جاهليَّةِ العزف ،
ويسحبُ واحدٌ يدَه من مدافنِ الصَّدَقاتِ ،
قلتُ : أختى اختارت المتحفَ ،
وهو لا يزالُ :
مقرفصاً يتربَّصُ به الصولجانُ المتعطِشُ .
راحت تبوِّبُ المَشُوقِينَ فى دفتر الهجرِ ،
وأحشاءُ علىَّ على سريرى ،
فصرختُ : أنا النقطةُ تحت الباء .

معــــزولين

قَلَّمَ غُصُوناً وجَهَّزَ الزكاةَ : عُشْرَنا رنجةٍ ،
واستدارَ للفتى : لا تقبِّلْ يدَ القطبِ ،
رأى خلخالَ امى فأعطاهاحُجَّةَ البيتِ ،
لم يكن يعرفُ ان المصاحفَ رفرفتْ على الأسِنَّةِ ،
لكنه بفطرةِ المزارِعينَ كان يدركُ الكَيْدَ ،
وفى السادسةِ : بانَ الأحِبَّاءُ معزُولينَ .

العُقَــدَاء

أنا طعنتُ أختى حينما كنتُ فى ساحةِ الحرس ،
وأنتِ جاءَكِ الفجْر حينما كنتِ تقبضينَ على بِلالَ ،
لا غَرْوَ : ثعبانُ الهضيمة يجرى بين حِرَائينِ ،
وتحت ليفةِ الذراع صفقاتُ موتٍ ،
لم يزال جلدُ الكاحلِ مدبوغاً بجنزير عِلِيِّينَ ،

فمرقتُ من : طلعَ الصباحُ وجسدى ناقصٌ جسدى ،
حضَّرى فى الضحى ركوةَ السلام ،
لأن مصرَ تزنُ مشْفَرَيْن وعُوّادَها عليلونَ ،
نفتحُ الخزانةَ :
مُدْيةٌ فى ثيابِ العُقَدَاء .

خَــــرَابا

ليست مباهجُنا سَرَابا ،
منا اعتناقُ الدهشةِ الأولىٰ من الألمِ الأخيرِ ،
فيستحيلُ المستحيلُ على تناجينا سحابا ،
منهم فيافٍ مثقلاتٌ بالجوارحِ ،
يستحيل التينُ والزيتونُ فى بُشرى مشاعلها حِرَابا ،
فاستمسكى بالجمرة الوثقىٰ التى سالت
على أقدامنا شَهْداً مُذَابا ،
من قبلِ أن يصلَ الغزاةُ إلى صوامعنا
يحيلونَ اختمارتَها خَرَابا .

وَدِّعْ

كان الزُّناةُ طوابيرَ أمامَ البابِ العالى ،
فشدَّنى أبى من البرزخ بين النزيفِ والسَّلَف ،
ربما أقبلَ العبيدُ بالأثاثِ فانتشيتِ ،
لكنكِ لن ترسلى الصوتَ الملىءَ بالخَاءَات ،
الباعةُ يخافونَ ابنَ رشدٍ وأبناءَ الصنائعِ ،
يا أختَ روحِ الروحِ فى روحى :
أنا اتسعتْ خطاىَ وضاقتِ السُّبُلُ ،
قالت : برئتُ من كسورِ الضلع ،
قلتُ : الكفُّ أخو الكفِّ والفتيةُ آلُ أمثولةٍ ،
ربما صارت مقابضُ الفضَّةِ اشهىٰ من :
« الوتر والعازفون » ،

لكنكِ لن تأسرى أبو الهول بالأسودِ المشَفَّفِ ،

سيكون التأويلُ وصيّةَ الحىِّ للحىِّ ،

بَغْلٌ يحمل الجثةَ والمؤلفاتِ بينما الرُّعاةُ مُبْكِرُونَ ،

قال فى فضاء المشَيِّعينَ : « الحَقُّ لا يضادُ الحقَّ » ،

فطَفَّ ميزانُ اليوسفىِّ فى ساعدِ الكهل ،

وصاح فى ابنه :

وَدِّعْ .

الحَــــبْس

تركضُ وكعبُها مشكوفٌ للسهم ،

كانت العباءاتُ فى الموسمِ التجارىِّ مُوحِيَاتٍ بالأبد ،

توهَّجتْ امُّ القُرىٰ لكن المسرحَ مُطفأٌ ،

فيمشى القَصَاصُ على بخاريّةٍ ينتقى من كل زوجَيْنِ ،

واجهتْ حنظلاً سيطبخه الناجونَ فى قِدرى ،

لذا : تقهقرَ الملثَّمُ الذى رشَّ على المدارسِ سُخَاماً ،

كان يختبىءُ خلفَ : كهيعص ،

لكنَّ فأسَ أبى أجْرَتْ الماءَ فى الماءِ ،

ذُبِحَتْ إوزَّتان فى عُرسِ الفتى فتوزَّعَ الحُسْنُ ،

وحيداً لا قيتُها فى : حَمَّالُ أوجهٍ ،

وحيدةٌ غادرتنى فى : سَكَنٌ لكُنَّ ،

ضَمَّها أبى إليه فى خُصِّه وقال :

تزيَّنى وأظهرى الآلاءَ واللؤلؤَ ،

ثم أجلسَها على نورجِ القمحِ ،

ريثَ يمسحُ عن أنفِ شاعرٍ صَعْقةَ الحَبْس .

يَــدَاى

أنهى أبو هريرةٌ رقعتَه وراحَ يُحصى الدارهمَ ،

صاحَ صائحٌ : هل العذابُ تنزيلٌ ؟

فصار لسانُه المشجوجُ بَرَدَىٰ ،

أشرقتْ ثلاثةُ ليت :

ليتَ سيدةَ القُطر ما أضناها التَمَلُّكُ ،

ليتنى ما عاينتُ رِمشَ العينِ فوق كَشْحَيْنِ ،

ليت الزمانَ عينُ شمس ،

هشَّمتْ الذقون غرفةَ الإنعاش وخطفتْ القَسْطَرةَ ،

خطرتْ على الجسرِ ومَرْمُرها مَرَايا

فقلتُ : سلامٌ وبردٌ ،

لكى الملَّثمَ قال : ليس غيرَ الدِّفّ ،

واستقرَّ قرنُ الغزال فى رَقَبةٍ ،

هكذا : أفلتتْ من صدر الفتىُ أمُّه ،

غائبٌ صوتُكِ وغائبةٌ يَدَاى .

العُـــيُون

أنتِ الملائكُ لا المليكةُ ، والملاكُ ولستِ مُلكاً ، زهوةُ الملكوتِ لا زهوُ الممالكِ ، نفتدى أشواقَها بدمِ العيون . ■

(اغسطس سبتمبر اكتوبر ١٩٩٢)

« مازلت أطير فيه عشر سنين » للبسطامى . « انقشع الغمام وتخرقت المشيمة » من السهرودى . جيدها غير فاحش من معانى امرىء القيس . « أنا النقطة تحت الباء » لعلى ابن أبى طالب . « الوتر والعازفون » عنوان كتاب نقدي للشاعر . « الحق لايضار الحق » لابن رشد .

ولـــــد وبـــــنـــــت

شعر

محمد صالح

البنت

يدين لها بكل شىء
الوردة فى الكتاب
والرسائل
التى بيد مرتجفةٍ كان يدسّها
ولفحُ أنفاسه
وبرتقال بشرتها

الزيارة

البيت الذى باعته الأم
بعدما اتّسع عليها
ذو البابين على الناصية
الخشبىُّ
المشرع على الشجرة التى
تُطلُّ عليها الشرفة
والحديدىُّ
الموصد على الدرج المتآكل
كان هناك
والشَقَّةُ التى تركتها إلى أخرى فى الضاحية
شقيقتها التى كانا يزورانها
أيام كانا مخطوبين
والمقهى
الذى يسمع فيه الآن
الأغنية ذاتها
تتردَّد فى خواء المناضد
ذات الرخامات الباردةَ

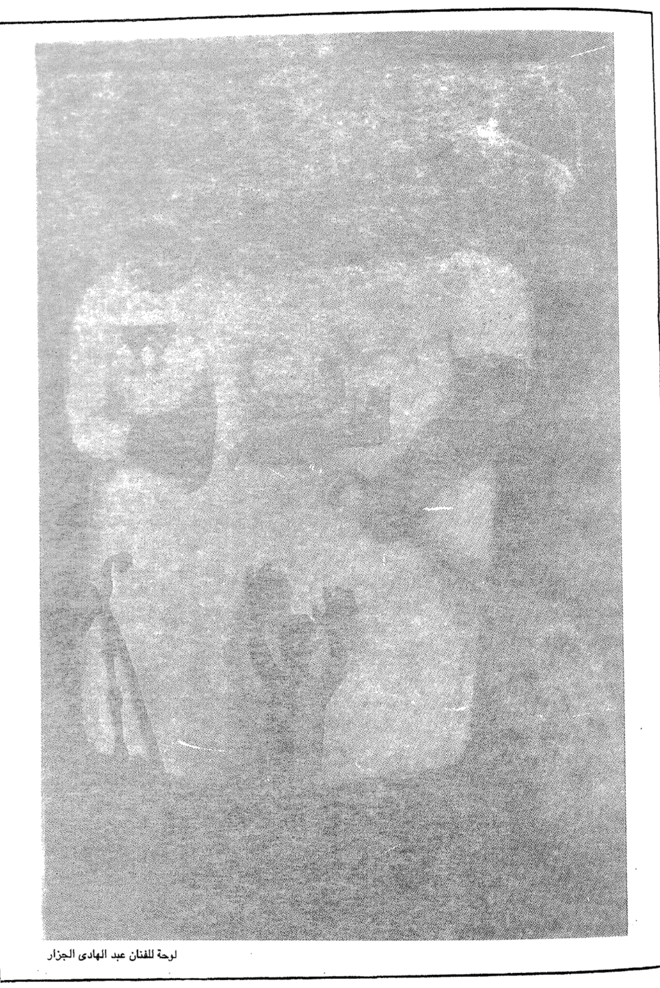
النَّادلُ وحده تغيرَّ
هى أيضاً ـ لابدَّ ـ تغيرَّت

العربة

لم يكن الحوذىُّ وحدهُ
فحتى المهرة كانت تتطوّح
والنسوة خليطٌ مترجرجٌ
من الثياب والأثداء والعصائب
وغُنجٌ فائح

الولد

هل هو قاب قوسين منها ؟
لا يدرى
لكنه كلما تجرَّد من ملابسه
تخيّل امرأةً
ووجد نفسه معها ■



لوحة للفنان عبد الهادى الجزار

حـــــــــــــــــــــوارات :

محمد حافظ رجب

المنظر الأول : [[امراة متكومة على الأرض ــ فراش مبعثر الرجل فى مقدمة المسرح]]

الرجل: [[للنظـارة]] كـالعـادة .. سـأغتصبها فى صمت .. بلا مقاومة ها هى متكومة تعلن عن سقـوطها إلى آخـر منتهاه .. سأتولى الآن أمرها . لأبث فيها حممى وردّى على المقت القادم من خارجى هذه عادتنا ــ كل مـرة ــ ولا جـديـد فيـهـا ولا جـديـد [[يستـديـر إليها]] . تحركى لتـريهم .. ليتم الأمر وكأنه بلا استعداد سابق [[المراة لا تتحـرك]] دعينى أنفث سمّـى فيـك .. بـادلينى العنـاق بعنـاق ــ لا جديد فى لحظتنا هذه سوى عرض البشاعة عليهم [[يشير إلى النظارة]] يقلقها وجودكم [[لها]] اصنعى حاجزا من الـوهم كى لا تـريهم .. رغم انهم فى داخلـك [[يمـد يـده ليعرى ثوبهـا .. ترفـع يدهـا تقاومه]] يدها مرفوعة للمرة الأولى .. تحتـج أم تقـاوم [[لـهـا]] دعينـا نكـرر عرضنا .. ليتم الأمـر وكأننـا وحدنا [[تشد ثوبها ثانية .. تنهض أمامه واقفة والحقد فى وجهها]] .

المرأة : كف عنى يدك ..

الرجل: [[يستدير للنظـارة]] ليست هذه عادتنا .. فى كل مرة كانت راضخـة يجـب أن أواجـه الجـديـد فيهـا .. وأقلـل من اهتمـامـى بكـم : أنحيكـم جـانبـا .. لأفسر مـا جـدّ فى تصرفاتها [[يستدير إليها]] كالعادة مـددت يدى .. لكنـك فعلت شيئا مذهلا [[يغتصب ابتسامة]] دعى الأمر يتم كما يجرى دائما ..

المرأة : [[بشراسة]] ابتعد عنى ..

الرجل: يجب أن أتعاطى مهدئى .

المرأة : بشع . بشع ..

الرجل: [[فى ذهـول]] هـل أصـير أصمـاً .. وأتظاهـر بـأنى لم أسمعك .. هل أكـرر كلمتك : بشع . بشع .. سأصرخ حتى أنفجر ..

المرأة : بشـع . بشـع .. أكـرهـك .. أكرهك

الرجل: [[ممسكـا بـرأسـه وهـو يترنح]] تدحرجيننى فى سيل قسوتك توقفى .. توقفى

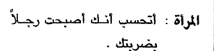
المرأة : [[تضـم مـلابسهـا حـول جسـدهـا]] .. لا . لا أطيق رؤيتك .. [[تظهر مدية فى يده ينتشل نصلها بأسنانه

الرجل: [[للنظـارة]] عـلىّ أن أوقف السيل .. كراهيتى فى يدى .. أوقفك بها .

الرجل: [[يواجهها والمدية مفتوحة فى يده]] فلتكف كلماتك عن لطى وإلا صـارت القسوة جنـونـا يمضغ لحمك [[للنظارة]] فى هذه اللحظة صـرنا ثـلاثة .. نـواجـه بعضنـا بتحـدٍ .. تتحـدانـى المـرأة أن أميت كلماتها .. وتتحدانى المدية أن العب بهـا لعبـة الكـراهيـة [[يستدير إليها ويغرس نصل المدية فى ذراعهـا .. تشهق فى الم معـذب .. تتلوى محـاولة إخـراج المـديـة من ذراعهـا يتوقف ناظراً إليها فى رعب]]

الرجل: [[للنظـارة]] فتحت كـوة فى الـذراع .. تطل منهـا عيـون مـذعـورة [[لهـا]] سـدّى الفجـوة .. أو دعينى أختبىء فيها .

ذراع النشـــــوة المقــــهـــــور



المرأة : أتحسب أنـك أصبحت رجـلاً بضربتك .

الرجل: [[يتلـوى مغمض العينين]] الطـعنـة أصـابـت جسـد الذراع .. هذا الذراع لى ولأنى عـاجـز عن الاحتفـاظ بـه .. قطـعت الـعنق .. لأخبئـه فى جيبـى يظـل مـعـى حتـى الانتهاء ..

المرأة : [[هـامسـة]] اخـرج من الذراع .. احمله معى .. دعنا نـذهب بـه لننقـذه دع هؤلاء [[تشـير للنظارة]] لا تعبـأ بهم .. دعنـا ننقذ الـذراع .. فالألم شرس يقتات من داخلى

الرجل: [[لها]] فى صوتك قوة إقناع [[يدور حولهـا]] لِمَ قاومت عادتى لكنى أخشى الخروج من ثقـب الجـرح لأرى مقـدار البشاعة التى حفرتها الجبن فى داخلى متمرد له ألف لسان يلعق إرادتى ..



المرأة : [[هـامسـة]] قـاومتـك لأكسيك .. لكن لا جدوى الآن من المناقشة .. أخرج لنبحث معاً عمن يرتق ثقـوب الألم .. يوقف سيل المـاء المنزعـج ..

انت مازلت الرجل .. وتحت أنفك شاربك ..

الرجل: [[للنظارة]] أردت أن أعرض عليكم صورة عارية .. أفزعتنى صرختها وأنا فى لحظتى الحاضرة جبان .. علىّ الآن أن أستعيد إرادتى .. أخرج من ذراعها .. أطل عليه من خارجه ـ ألعق الدماء السائلة [[يمسك بذراعها]] صاريتى العالية فى ليالى الاضطهاد تغطيها الألوان الحمراء أمس كان يسيل مغريا فأتعلق به وأغمره بالقبلات من لحظات أغمدت فيه النصل المتمدد بلا حدود .. وأخشى أن أحملق فيه [[يلتفت إليها]] فرّى واتركيه .. دعينى أقطعه من الكتف وأحتفظ به .. وتفرين تاركة الجرح والبشاعة لى . هذه فرصتك .

المرأة : [[بفجيع]] انظر إلى أى مدى الكهف غائر .. أنت حِفاره

الرجل: [[فى رعب]] أعجز عن النزول إليه .

المرأة : [[تتناول منديلاً تسد به فوهة الجرح]] يجب أن تكون شجاعاً كما كنت متهورا

الرجل: طعنتك لألحق به . أتجاوزه وأظل كما كنت دائما معك

المرأة : ضربت الوهم كعادتك .. قل لى [[بشفقة]] من هو محرك الرعب فى عروق دمك .. أنا لا أعرفه .. أتصدق ..

الرجل: لا يمكننى النطق باسمه .. وإلا أكدت وضعه فى داخلك .

المرأة : مهما كان الأمر .. عليك أن تعثر على شجاعتك .. وتنظر فى الأشداق المفتوحة ..

الرجل: أنا واقف فى نقطة الجبن عاجزاً

المرأة : تخطاه لتعثر على ذراعى وتنقذه ..

الرجل: هذا الركام ليس من السهل السير فوقه [[يدور حولها فاحصا]] أقترب منك وأنا أهتز .. لأنى رجل أقترب .. تجرأت وأمسكت المدية لأطعن الرعب فيه حتى آخر منتهاه .. إنى أخشى أن يسلبك منى .. إنه يعيش فى دمك ولولاه ما صرخت فى وجهى : بشع بشع .. قسوة توقف قسوة ..

المرأة : ليس هناك أحد

الرجل: وشبحك الذى يصعد درجات السلم ويطرق الأبواب ويفر هاربا .

المرأة : جرحى أولى باهتمامك من شبح .

الرجل: عيناى فى الثقب .. والثقب يتسع .. ينابيع الدماء تتفجر منه تغرينى بخلع ملابسى والسباحة فيه .. لأنسى الوهم والعار بشعة تلك الرؤية .. وأبشع منها : بشع .. بشع [[يسدّد نظراته فى الذراع]] وجه غول ممزق فى الداخل .. وجهى أراه فى وجهه ممزقا .. من يعيد ملامح الوجه القديم كما كان [[تبكى .. تمديدها الأخرى تمسح فوق رأسه .. يرفع رأسه إليها]] الآن .. نحن متقاربان إلى حد امتزاج اللحم والدم .. أنت لى فى هذه اللحظة إلى حد الغوص فى جبّى .. وأنا لك إلى حد الامتزاج فى التعاسة .. كلانا للآخر إلى آخر الحدود

المرأة : احملنى .. ادخل بى الكوة لأشاهد الجرح بدلاً منك .. مادمت لا تريد الدخول لمشاهدته ..

الرجل: قولى لى .. لم تابعته بنظراتك وهو يتحرك فى ليل الظلام .. وتترقبين وقع خطاه فوق أعصابك إلى حد الهياج

المرأة : يجب أن تنسى .. حتى ننقذ الذراع

الرجل: وأنا من ينقذ يقينى وبصيرتى ..

المرأة : يا إلهى .. الألم شرس

الرجل: [[للنظارة]] فى داخل رحم هذه اللحظات .. فى قمة أساسى وفى أسفل هبوطى .. وفى أروع لحظات نشوتكم .. وأنتم غارقون فى لذة المتابعة .. قررت أن أواجه الأمر [[يلتفت إليها]] يمكنك أن تبلغيهم .. قولى لهم هو الذى طعننى بالمدية .. يجب أن تقولى لهم لو لم تقولى لهم سأقول أنا ..

المرأة : سأفعل ..

الرجل : إذن يجب أن نذهب إلى المستشفى على الفور

اللوحة الثانية

المنظر : [[الرجل والمرأة تحت مصباح مستشفى .. تهم المرأة بالدخول يجذبها من ذراعها]]

الرجل: قولى لهم : هو الذى مضغ اللحم ولعق الدم السائل من الجرح

المرأة : سأقول ...

الرجل : أخبريهم أن زوجك فى الخارج ينتظر سؤاله [[يخفض رأسه من القهر]] .

المرأة : [[تهز رأسها]] سأقول لهم ..

الرجل : [[للنظارة]] .. ها .. أنا فى انتظار حضورهم .. يحملون القيود الحديدية والتجهم .. والقسوة .. منذ لحظات حملت الدماء وأحشاء الذراع .. ركبنا العربة .. لكن الحوذى لم يلتفت إلينا رغم الغرابة .. قطرات الدماء صارت ترن فوق أرض العربة .. لم يسمعها أحد إلاّ أنا .. التفت إليها .. لأسألها سؤالاً .. فلم أجدها معى .. كانت جالسة فوق الزهو .. تحمل عارى وضربة مديتى .. وذعرى من الرجال وارتعاشاتى عندما أسمع صوتهم .. ناديتها .. لا .. لا يمكننى أن أعود وأتعلق بذراعك .. وأجعله ينفعل بالقبلات .. وأمسح فيه تعاستى وأصغى إلى صدى توتراته [[يقترب منه بعض الرجال]] قادمون هم [[يلتفت إليهم]] إنى انتظر حضوركم .. ها هى يدى .. لن أقاوم .. تأخذوننى مكبلاً بالحديد .. يضربنى أحدكم فوق قفاى .. أظل صامتا ممتلئا بالذنب حتى حافتى .. يمكنكم أخذى الآن .. أنا مستعد [[يضحك الرجال ويعبرونه]]

الرجل : [[للنظارة]] منذ ساعتين قبل أن أتناول المدية وأمزق صوت الصمت والعق الصدأ الملتصق بها . وأهم بأخذها .. أدركت فجأة أنها تغيرت . أعارتنى الجسد البارد وارهفت سمعها .. متتبعة وقع خطواته فوق درجات السلم .. قالت وهى متهدجة الصوت ها هو يصعد السلم .. الدرجة الأولى .. الثانية والعشرين .. الثالثة والعشرين .. يطرق أبواب الشقق مازحاً ثم يهرب [[تظهر أمامه تضع يدها فوق كتفه]] .

المرأة : هيا بنا

الرجل : انتظرتك طويلا لتعودى بهم .. عدت بذراعك من جديد .. ماذا حدث لك .

المرأة : رفضوا اسعافى هنا .. حولونى إلى الإسعاف

الرجل : ولم تقولى لهم : رجل فى الخارج يقف مع المدية يتحدثان معا

المرأة : هيا بنا

الرجل : قطرات الدماء مازالت ترن فوق أسفلت الطريق . يجب أن تخبريهم فى المرة القادمة ، قولى لهم الحقيقة : يخاف من درجات السلم ونافذة الحجرة وسعال الرجال فى الليل والنهار [[تهز رأسها فى ألم]]

المرأة : اطمئن .. سأقول .. هيا بنا .

الرجل : شبحه مدّك بالقوة .. لذلك صرخت فى وجهى بشع بشع . قولى لهم .. كم ابنا وابنة أنجبت منه فى غفلتى ..

المرأة : كف .. وإلاّ صرخت ..

الرجل : كما صرخت فى وجهى : بشع .. بشع .. تثبين من تحت شراستى تقفين فوق النافذة .. تلمعين خطاه فتقفزين عارية من تحت الغطاء تعانقينه فوق درجات السلم .. تلتهمين شفتيه وتتوسلين إليه أن يضاجعك قبل أن أنهض من فوق فراش عارى ومذلتى ..

المرأة : هيا بنا ..

الرجل : تتركيننى للدمامة وحدى .. ترتفعين فوق قامتى .. تطلين علىّ من حالق شرفتك .. تبصقين فوق جثتى ..

المرأة : سأنفذ كل ما قلته ..

الرجل : إنى أراه الآن .. يصعد درجات السلم مترنحاً من الخمر .. يسأل عنك .. طلّ عليه .. يشم رائحتك .. سيكون لك

المرأة : كف .. ودعنا ننصرف ..

الرجل : الدماء ثمن زفافكما ..

المرأة : هل أصرخ من بشاعتك ..

الرجل : إنصتى .. إنه يطرق أبواب الجيران عابثا . يترنح من الخمر كما أترنح أنا

المرأة : هل أتركك وأنصرف

الرجل : رجلك الآخر أكثر دراية منى .. يحدث أخته بما يفعله وتحدثك أخته بما تعرفه وتدوسون جميعا فوق سذاجتى ..

المرأة : ها هى عربة تمر

الرجل: أيها الحوذى .. انتظر . لتحمل جثتى .. والمشيعة الوحيدة هى

اللوحة الثالثة

المنظر : [[مصباح الإسعاف .. يقف تحته الرجل .. يواجه النظارة]]

الرجل: هى فى الداخل الآن .. أوقفت العربة .. ونقدت الحوذى ثمن الرحلة إلى هنا .. لم أسمع وقع خطوات الحصان فوق الأرض .. كنت أصغى إلى وقع خطوات الدماء وهى تتبعنا .. تشيعنا حتى الانتهاء تدى تتوق إلى الاغلال لأتحرر من عار ذبح الذراع .. وهى الآن تحمل بقاياه .. شكله المشوه البشع ..

[[تخرج المرأة مضمدة الذراع .. يمد يديه إليها ويغمض عينيه]] يمكنك أن تنصرفى وتغفرى لى جريمتى .. ولا يعنيك بعد ذلك أمرى ولا مذلتى ..

المرأة : هيا بنا ..

الرجل: ذلك الذى تركناه خلفنا لم يعد بيتنا ..

المرأة : طيب إلى أين

الرجل: أنا إلى حيث يأخذنى الرجال .. لِمَ لم يحضروا ..

المرأة : أوقفوا لى تدفق الدماء

الرجل: جئت وحدك تحملين ذراعك على كتفك .. قولى لى إلى أى مدى تخشين قربك منى

المرأة : أنا لا أخشاك

الرجل. حتى بعد الطعنة

المرأة : [[تتثاءب]] أود أن أنام

الرجل: وأنا لن أنام بعد الآن ..

المرأة : أنا متعبة إلى حد السقوط

الرجل: وأنا قد سقطت

المرأة : كل شىء انتهى الآن .. سدوا الفجوة .. أعادوا أحشاء الذراع .. أخفوا البشاعة بالشاش والقطن

الرجل: من يعيد أحشائى أنا .. ويخفى بشاعة ما أراه حتى لا أراة أنت تبصقين علىّ . سأبصق على نفسى بعدك ..

المرأة : هيا بنا ..

الرجل: [[للنظارة]] انتهت المذبحة .. وجفت قنوات الدم .. دون أن يسمع أحد صوت صرخاتها

اللوحة الرابعة

المنظر : [[رجلان يتبادلان شرب المعسل ومعهما امراة وبينهما الابن]]

الأب : والآن .. احكِ لى يا ابنى كيف طعنتها بالمدية

الرجل: تناولتها .. وغرست النصل فى اللحم .. كان غرضى أن أعثر عليها فى لحظات الرعب

زوجة الأب: بطعنة سكين تبحث عنها ..

الرجل: كما فقدتها فى لحظات مخبولة .. أردت أن أعيدها فى مثل تلك اللحظات

صديق الأب: لكننا أبداً لم نفعل مثلكم .. لم نذبح أذرع زوجاتنا ..

الرجل: أنتم لستم مثلنا .. أنتم رجال بلا ذاكرة .. لا تنامون الليل بعيون مفتوحة مثلنا ..

الأب : أنتم أطفال فى اللعبة

الرجل: تغرينى كلماتك بالنحيب .. نحن أطفال اللعبة ــ كما تقول ــ شعرنا إبيض من كهولة أحاسيسنا ..

الأب : وماذا ستفعل الآن ..

الرجل: لست أدرى .. كل ما هنالك أنى لم أجدها عندما استيقظت .. فرت إلى أهلها .. فأغرقت صورتها بالدموع حتى شهقت عينى من الألم ..

الأب : معنى ذلك أنك مازلت تحبها .. أتريد إرجاعها

الرجل: بدونها يحتوينى الوجوم .. ولا أكف عن الغضب .. أسير فى الشوارع مذهولاً أطعن أعمدة النور والشجر .

صديق الأب: لم نكن أبداً مثلكم ..

الرجل: لن تكونوا أبداً مثلنا .. انتم تجلسون تحت أسقف الرضا .. تقنعون بوجبة الغداء عندما تدق أجراس بطونكم .. هذا هو تفوقكم علينا ..

الأب : وماذا ستفعل مع أهلها ..

الرجل: سأصرخ فى وجوههم : أنتم أعمدة الأسرة .. جدران الاستسلام . لن ترضى بالعيش معكم . يمكنكم سؤالها ..

صديق الأب: وإذا رفضت يا ابنى الرجوع معك

الرجل: لن ترفض .. لن ترفض .. لن تجد من هو أكثر اتساعا منى

زوجة الأب: لكنها فرت منك على أى حال ..

الرجل: لترصد شهقات الشفقة عليها وهم يشاهدون الأربطة وبقايا اللحم المطعون ..

الأب : لكن ماذا ستقول لهم

الرجل: قل لهم أنى طفل نزق .. مزق لعبته وندم .. ثم بكى ..

زوجة الأب: إننا نخشى من غضبهم عليك

الرجل: قولوا لهم .. لقد كف .. استسلم لنا وكف ..

الأب : ولكنك لم تقدم — حتى الآن — معذرة واحدة

الرجل: يمكننى أن أقدم الآلاف منها : قولوا لهم لم ترضعه الخبرة من ثديها فلم يتمكن من مواجهة الرعب .. قولوا لهم . عندما حاصرته باهتمامها بالرجل المخمور — صاعد درجات الليل — تفشى الرعب فى دمائه ..

الأب : [[مبتسما]] أنت مازلت فى منطقة العجز خاضعا لنا ..

الرجل: [[للنظارة]] هكذا أصغوا لى .. أصغت زوجة الأب بشوق لحديثى عن شقيقها المترنح فى ليل الجنون وأصغى الرجل الخاضع لسلطان أبى وأخرج باكو دخانه .. وأصغى لى أبى وهو يسير فوق سحابات المعسل .. وقال الثلاثة معا :

الثلاثة: إذهب ونم .. وتدثر بغطائين لئلا ترتعش فى وحدتك غدا ستنزل إلى السوق وتشترى لك جارية أخرى .

الرجل: كفى : كفى . لا أريد تغيير لعبتى .. لا أريد تغيير لعبتى .. أريد عروستى لألعب بها .. بذراعها الممزق كما هى .. كما هى ..

اللوحة الخامسة

المنظر : [[رجل طويل .. بشارب مهيب .. يضع نقوشا فوق قطعة من الخشب يتحدث مع الرجل]]

الرجل: جئت لأعود بها .. وأنت خالها ..

الخال: أنت لا تعرف أن لها الكثير من الشوارب يحمونها .. يمكننى الآن تعليق جثتك فوق واجهة الدكان ولا أحد ينقذك من يدى

الرجل: أعلم أنك أسقطت سقف حانة فوق روادها ذات يوم .. وأعلم أنك تثير الرعب فى أقوى قلوب الرجال .. لكنى أحمل يأسى فوق كتفى .. وهو الذى يجاذبك الحديث الآن ..

الخال: تريد أن نعيدها إليك ثم تعود وتغرس السكين فى ذراعها الآخر

الرجل: ذراعها ملكها .. وهى تعرف سبب تمزقه ..

الخال: معنى ذلك أنك لن تكف ..

الرجل: فلتكف هى أولاً عن ممارسة لعبها

الخال: كيف طعنتها ..

الرجل: كما سأطعن العوائق والدمامة فى غيرها [[للنظارة]]
كنت ابنا لليأس .. لو لم يكن هو حارسى لكنت قد خررت راكعا أمامهم أقبل الأقدام وتراب الأرض الذى تمشى عليه [[لخالها]] عيدوها إلىّ واصنعوا بى من صنوف القسوة ما تريدون .. هل ستعيدونها ..

الخال: دع الأب يحضر ويأخذها .

الرجل: [[للنظارة]] فى البداية بصقت عينه رعبا .. حرق شررها المتطاير رموش عينى . فأغمضتها وقلبى يسقط من أعلى بيتها [[للخال]] ولكنى أنا زوجها .. وأبى زوج زوجته [[للنظارة]] مهما كانت قوته وحريق الغضب فى العينين يتصاعد .. وشرر انفعاله يحرق جلد الوجه .. فأنا أمتلك قوة التعادل والوقوف أمامه .. أميت رهبته بيأسى [[لخالها]] أنت تريد رجلا حقيقيا ليعود بها [[للنظارة]] عدت إلى أبى .. قلت له : رفضوا إعادتها .. أنت رجل .. رجل حقيقى .. سيقبلونك .. أعادها أبى .. فى الليل عدت .. وجدت الضوء وامرأة تترقب .. انحسرت عنى وحشتى .. وبدأت منذ تلك اللحظة عزلتها المميتة ■

ق

كـــــــــــأنــــى أنــــا

شــعــر

محمود الزيات

لَقَد انفجرَ الشَجرُ بِالماءِ
والدمُ بِالحكاياتِ
وانفرطَت مُكوِّنَاتى عَلَى مِسَاحةٍ
وَعُيُونُكم سُرُجٌ مُعَلَّقَةٌ ..
مَنَ الذى سَيَبكى لِأجلى ... ؟
قَلبى يَدُقُ كَأَنَّهُ وَقْعُ أقدامِكُم ..
وَوَقْعُ أقدامِكُم يَدُقُ كَأنَّه قَلبى ،
يا إلهى .. أَنتمُ كَثِيرُونَ جِدًا
وَأنَا قَلبٌ وَاحِدٌ

....

اسمُهُ « الكحلاوى موسى » ..
وَأَنا اسمى مَكتوبٌ كَالمَوَدَّةِ بِالطَباشِيرِ
عَلى حَائِطِ البيْت ،
وَلَم يَكُن مِنْ شَىءٍ يُجبرُ الطَبيعَةَ
أَن يَكُونَ حَامِلاً لاسمِهِ
وَأَن أَكُونَ حَامِلاً لاسمى ..
فَلمَاذا تَسقُطُ النُجومُ عَلَى كَتِفَىَّ
كُلَّما بَكَيتُ مِنْ أَجلِ رُوحى .. ؟ !

....

نَرجَسَاتٌ خَاصةٌ بِإناءٍ مُزَجَّجٍ
لَونُهُ أَزرَقْ
وَبَناتٌ يَتَقَطَّرنَ فى ذَاكِرَتى
آتياتٍ بِأَسوَدَ
كَأَنَهُنَ بَنَاتى .. !
يَا حَبِيبَاتى ... أَنا بِخير ..
لِماذا تصُوبنَ أَبصَارَكُن إلَىَّ .. ؟

....

لُغَةٌ مُتَرَصِّعَةٌ بِالمُنتَصِرينَ ..
وَكَلِماتٌ غَارِقَةٌ فى عَينَىَّ ..
وَأَبنِيَةٌ تَتَهَيَّأُ شَاهِقَةً كَالصُلبَانِ ..
وَأَجنَادٌ تَصطَفُّ بِهُرَّاوَاتٍ
فانطَلِقوا إلى زَنَازِينكُم ..
وَأَرِيحُوا رُوحى ..
مِنْ رَجَفَاتٍ تَتَجَرجَرُ عَلَى مُرَبَّعاتِ البَلاطِ
وَأطفِئُوا مَصَابِيحَ العُقولِ ..
واكتُبُوا فى الكَراريسِ مَا تُحبُّونَ
لأنكمُ تَذهَبُون فى الصباحِ إلَى فُصُولَكُم
وَأَبقى مُعَلَّقاً فِى خَلاَئى

....

وَجهُكِ نَاضِحٌ بِالمَحبةِ

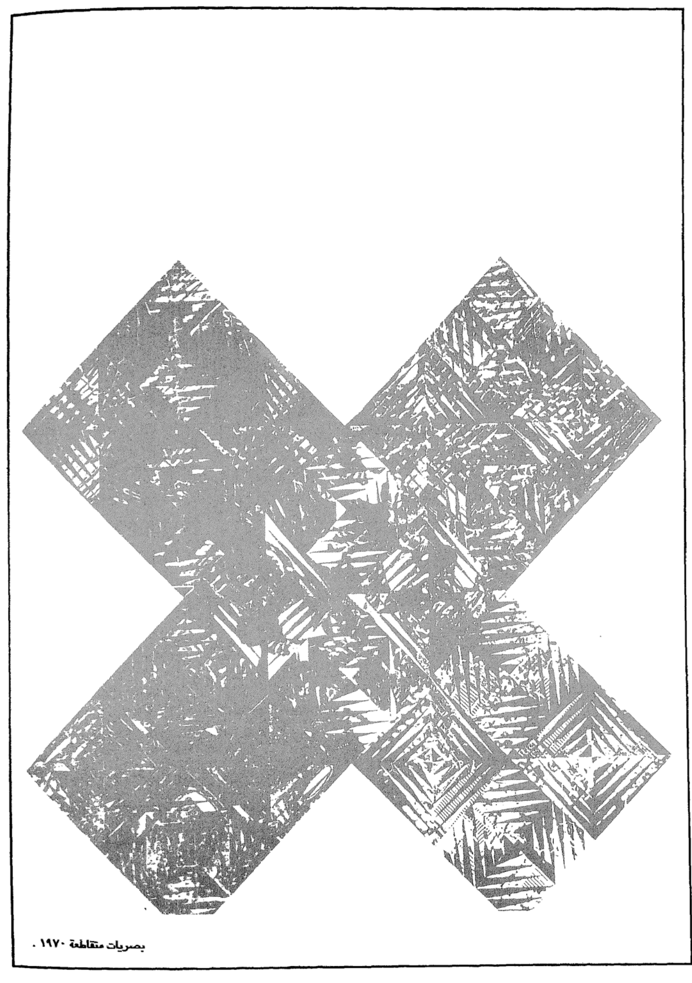
واكتِمَال غُربَتى ..
وَاليَمامُ الذى يَطيرُ إلى أَعلَى
لَن يَستَطيعَ أَنْ يَرَى قَبرَ « رِيجِينا أُولسِن »
وَاليَمامُ الذى يَنْزلُ فى كُلِّ مَرَةٍ
لاَ يَجِدُنى فى مَكانى ..
فى كُلِّ مَرَةٍ يخرُجُونَ مِنَ المَنَاجِمِ
يُجَرِّدُونَهُم مِنْ مَلاَبِسِهِم
وَاليَمامُ الذى يَطيرُ إلى أَعلى
لَنْ يَعرفَ أَسماءَهُم أَبَداً
وَاليَمامُ الذى يَنْزِلُ كالثُّلُوجِ
حَامِلاً رَسَائِلَ السَمَاوَاتِ
يَضِلُ عَن شَبَابِيكِ بَنَاتى .....
.....

كَأَننى هُوَ الغُلامُ
فَلاَ تُبعثروا مَسَائِلَ الرُوحِ ..
كَأَنكمُ مَجَاسِدُ الأَيقُوناتِ ....
.....

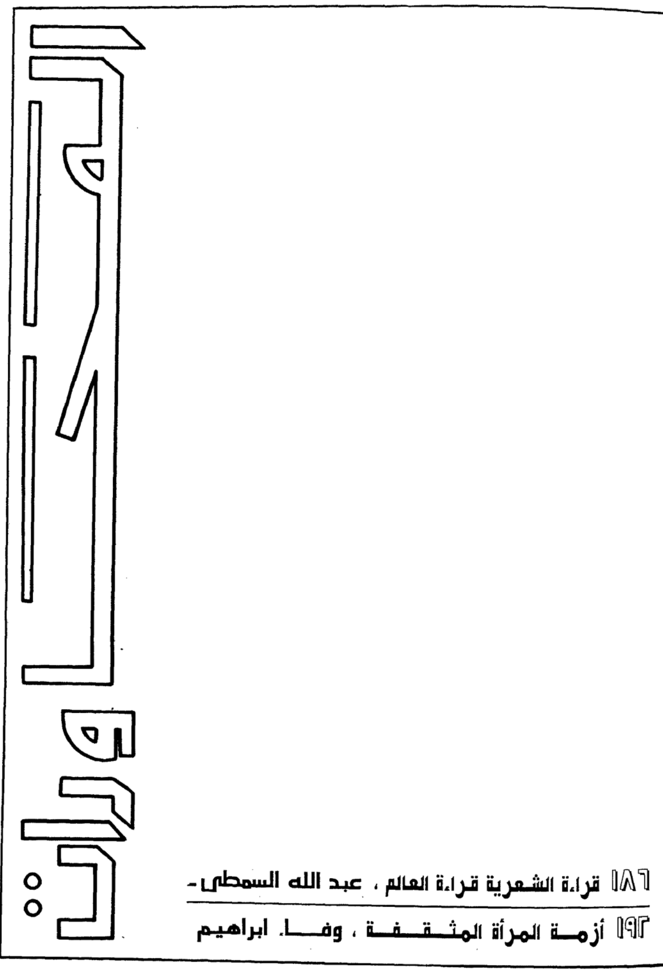
كَأَنَّنى هُوَ الغُلامُ
كَأَننى بَاكٍ عَلَى دَرَجِ البَيتِ ..

احضِنُونى .. لأَننى لاأرى « الدَرَابزِين »
أُسَافِرُ اليَومَ وَأَنتُم تَلعَبُونَ بدُونى
القِطَارُ يُهَزهِزُ رَأْسِى
فَلاَ تَهتَزُّوا كَأنكُم فى البَحرِ
ضَعُوا فَوقَ رَأسِى سِلاَلاً كَثِيرَةً
وَأدفِنُوا وَجهى فى ضَجِيجِ أَذرُعِكُم
أَعمِدَةُ النُور تَخطِفُ الهَوَاءَ ..
أُجتَمِعُوا لِتُمسِكُوا قَلبى ..
نَشَدتُكُم الله .. أَرِيحُوا البَيتَ
مِنَ الأَكُفِ الصَغيرَةِ ..
وَأقتَسِمُوا بِالتَرَاضِى .. مُكَعَّبَاتِ اسمى
....

هَا هَى انْفَتَحَتْ فُوَّهَاتُ الجِرَارِ
وَسَابَ الدَمُ فى مَاءِ النَهرِ ...
كَأَنَّنى هُوَ الغُلاَمُ
أَطفِئُوا سَلاَمَةَ النَهَارِ ..
وَأنزلوا مِنَ الغَيبِ إِلَيَّ .. حَامِلِينَ حَظوَةَ القاسِمِ
وَأفتَحُوا السَبِيلَ .. سَيِّبُوا رُوحِى حَوَالَيَّ
حَوَالَيَّ .. كَأَنَّهُ حَوَالَيَّ .



بصريات متقاطعة ١٩٧٠ .



١٨٦ قراءة الشعرية قراءة العالم ، عبد الله السمطى ـ

١٩٢ أزمة المرأة المثقفة ، وفاء ابراهيم

قـــراءة الشـــعرية قـــراءة العـــالم

عبد الله السمطى

فـ حين يؤسس الشاعر لنصه تبدأ لحظتان فى عبور وعيه الإبداعى هما لحظة الاكتشاف ، ولحظة المجاوزة والاختلاف ، إنه يقدم اكتشافاته الخاصة التى هصرتها محرقته الذاتية فى التشوق إلى طبيعة الكتابة الشعرية وأنساقها فى لحظة تقف به على حافة الهاوية والذروة ، وبين طرفيها تتشكل طرافة النص وخصوصيته - أو لا تتشكل - وآنئذ يسفر لنا هذا النص عن اختلافه عن السياق العام للنصوص الأخرى - أو عدم اختلافه - هاتان اللحظتان فى تصورى هما مناط العملية الشعرية التى تتمخض عن نص مفارق له سماته الخصوصية وله ملامحه التى تنم عن شاعرية قائله أو لاشاعريته ..

إنها فى الآن نفسه لحظات تساؤل وقلق مضطرم فى المخيلة الإبداعية وتوتر لا ينى ولا يهدأ فى عصب الذاكرة ، ماضية أو حاضرة ، وفى عصب الروح الفنى الذى ينتفض فى قلب الشاعر كعصفور بلله القطر ، إنهما لحظتا يقظة وغياب فى الوقت ذاته ، يمرق الشاعر عبرهما إلى ترويض الكلام ومراوغته فى عملية اختيار وإزاحة وتكوين وإهراق للأبجدية السيالة حتى يعطى الكلام أخصب طاقاته ، وأجلى معانيه الترميزية الدالة ..

نجسد هذا الاستهلال عن تأسيس النص الشعرى عبر مقاربتنا لقصائد **العدد (١٢١) من مجلة القاهرة** ، إذ تسمح هذه القصائد بالوقوف على ملامح التطور الشكل - دلالى فى الشعرية العربية فى مصر من الخمسينيات وحتى الآن ، ويبدو لى أن هذه القصائد تمثل - بشكل أو بآخر - الأجيال الشعرية الحاضرة فى مصر على اختلاف مذاهبها وملامحها وبغض الطرف عن أية مسميات تاريخية سنحاول مقاربة هذه القصائد وإضاءتها للوقوف على أبرز معطياتها الدلالية وأجلاها ، لنستشعر أنساقها وملامحها الدالة ، وسنغض طرف المقاربة عن قصائد العامية الأربع لأن سياقاتها - فيما يبدو لى - لا تمثل طرافة يمكن التحديق فيها ويمكن حدسها ، باستثناء قصيدة « **ماجد يوسف** » .

١ -

تندرج قصائد العدد تحت مستويين من الكتابة الشعرية الأول : مستوى يرى للشعر وظيفة ما ، فهو فى توجهه للقارىء يتخذ فكرة أو موضوعا محدداً ، تلتف حوله بناه وتعبيراته ، مستوى يحدس بما يتوقعه المتلقى ، ويحدس بخبرات تصويرية مألوفة ، ويحتضن أمشاجا من الرؤى المكررة ، المعتادة ، وأنساقا جاهزة غير مغامرة ، ولافاتحة لنفسها أطرا جمالية جديدة - كما سنبين - وتندرج تحت هذا المستوى قصائد : **كمال نشأت ، وعبد المنعم عواد يوسف وأنس داود ، ومجاهد عبد المنعم مجاهد ، ومحمد إبراهيم أبو سنة ومحمد أبو دومة** .

والمستوى الثانى : - يرى أن لا وظيفة للإبداع سوى الإبداع ذاته ، إنها وظيفة تخلص لا ستنفار جماليات ، وتقنيات تصويرية تمنح نفسها فرصة التحرك والتغلغل فى قلب الأشياء وملامستها وفرصة الدخول إلى المناطق المحرمة شعريا ، والغوص فى فضاءاتها ، واستقطار إيحاءات لا معان ، واستنهاض دوال مختزنة ، ومدلولات مطمورة ، ورؤى نامة وخصيبة ، وتندرج تحت هذا المستوى قصائد : **محمد سليمان وعبد المنعم**

رمضان وفريد أبو سعدة ، وعبد المقصود عبد الكريم ، ووليد منير ومحمد ناجي ومهدى محمد مصطفى وفتحى عبد الله وأحمد الشهاوى .

.. وبالطبع فإن هذا التقسيم ، تقسيم أولى ، لا يفترض بدءا مألوفية هذا أو جدة ذاك ، بل سنحاول عبر هذا التقسيم الذى يرى إلى شكلين شعريين متمايزى الرؤى والأصوات ، سنحاول الإصغاء إلى النبض الداخلى للقصائد واختبار شعريتها وتنوير دلالاتها .

٢ -

فى قصيدتى **كمال نشأت** القصيرتين تتحقق توليدية الدلالة الشعرية عبر اصطفاء دالة جوهرية هى دالة « الموت » إنه يرخى طرف دواله لها ويقفنا على مشاهد وصفية حادثة : -

زوبعت الريح
تحمل آهات شجر الليل
يئن .. ويدخل عبر النوافذ
يرتطم البرق والمطر المتماوج
فوق الزجاج
ينتثر الضوء فى البيت .

إنها حركة أولى فى الدخول إلى القصيدة ، ترصد من الخارج ، تنقل المرصود كما هو من دون تماه فيه أو جدل معه ، تكتفى فحسب بقول الشىء لا تقويله ، وتشييئه ، تعبر لا تخلق والشعر فى جوهره خلق يعيد اكتناه الأشياء ويخصبها فى علاقات طريفة مهجنة ، وهذا ما لاتفعله قصيدتا كمال نشأت ، إذ يتتبع فى الأولى - من الخارج - راصدا أيضا فتاة تبدل أشياءها ، ثم ترحل فى الشتات ، فى الذاكرة ، إلى أن يصل لفكرته ومراده :

والسؤال العذاب
هل يعود الذين يموتون فى عنفوان الشباب ؟

وفى نهاية الثانية : وكل ما أملكه قصيدة من السراب .

إن الشاعر بالرغم من أنه يتناول دالة « الموت » وبالتالى يستحوذ على حقول دلالية تضرب فى جسد الحياة ، والزمن ، وتبدل الأشياء ودثورها ، لا ينقل لنا هذا التوتر المضطرم والقلق المتوفز الذى تحدثه دالة كالموت ، بل يكتفى فحسب برصد مشاهد مكررة مألوفة ، سطحية حينا وساذجة أحيانا أخرى (فى اللحظة التى يموت فيها البشر فى الصين (؟) يولد بشر جدد) إنه يتناول موقف إنسانى ، موقف جدل وصراع ، لكنه لا ينقل لنا هذا ، كما أن الخبرة الشاعرة هنا لا تستقطر الشاعر وتفضه - والشاعر من جيل الخمسينيات - ولا تصنع له أسلوبا شعريا ينم عنه ، ويميزه ، مما يضع قصيدتيه فى إطار بدايات الشعر الجديد ، هو واقف عند مرحلة الخمسينيات لا أكثر لم يتجاوزها سواء على المستوى الشكلى أم على المستوى الدلالى ، بالرغم من تبدل الطرق الشعرية وتنوع تجلياتها الحداثية .

وتقودنا هذه الطرق إلى قصائد **عبد المنعم عواد يوسف القصيرة** أيضا ، لتقفنا على هذا الهاجس التعبيرى الذى ينقل أفكارا حول الشعر ، لا الشعر ذاته إنه يصوغ من المألوف التصويرى الجاهز دواله وصوره ولنصغ لهذا المقطع : -

هو الحلم ما كان لا مايكون
خبت نارنا تحت وسم الرماد
فلاتوقظى الحلم
ولى زمان التوقع ،
فات زمان انبعاثى .
فهل أنت عيسى : لتحيى موات

إنها لغة عامة لا يقبض الشاعر على طرف خصوصيتها ، لا يقترب من الخاص عبر العام (ولى زمان التوقع ، فات زمان انبعاثى) مما يجعل قصائده القصيرة مجرد رصف على طرق معبدة سلفا ، لا ترتاض فى طرق أخرى أوفضاءات مغايرة (جرعة من ضياء - عيون الصباح - وهج الأريج) إنه تراسل حواس وكلمات مألوفة ، لم تعد الشعرية تحتفى بهذا ، تجاوزته الآن إنها تحتفى باستكناه العناصر ، والكائنات وتراسلها ، والالتحام بمخبوءاتها المكنوزة ، وماقلناه سابقا لدى **كمال نشأت وعبد المنعم عواد يوسف** ننطبق أيضا على قصيدة **أنس داود** أوراق من حياة البلبل) إنه بلبل قاد، من الثلاثينيات والأربعينيات ، بسحنة تقليدية ، وجناحين رومانسيين ولنصغ لبعض الجمل الشعرية لنكتشف ذلك : -

- الدرب الذى أنت به ماش أفاع ،
وحراب مستبدة
- مياه تجعل الصخر ورده
- أنا سيف قد غادر غمده
- غيره فى البيد بالأسجاع يشجينا
- من رؤى الغيب تواتيه
طيوف ، وهو فى الأسحار يلقاها .

إنها صور هشة ومستهلكة تتجاوزها قصائد قديمة بمراحل لدى الشابى ومحمود حسن إسماعيل وعمر أبى ريشة ، فليست الشعرية فى حشد معجم غنائى رومانسى ، إن البلبل هنا - محور القصيدة - غير مرمّز بشكل حقيقى وجاد ، إنه مناسبة فحسب للبوح بالابتسام والبشاشة والعطف ، للبوح بكلام محايد لا توتر فى أعصابه وأنسجته ، يبوح الشعر ويستطرد ويقفى حتى يصل - بعد لأى - إلى مبتغاه :-

ذبحوا البلبل فى منتصف الليل
هنا .. حجر ملقى

وفى الآفاق .. آلاف النجوم

وفى تصورى أن مقطع الختام هو بداية القصيدة الحقيقية أما ما ذكره الشاعر كله كان التفافا حول هذا المقطع الأخير .

أما قصيدة **مجاهد عبد المنعم مجاهد** ، وهو شاعر على ما يبدو ينتج أشعارا كثيرة نراها منشورة فى منابر متعددة ، المسماة (مصرع نجمة سيناريو فيلم) فهى قصيدة «تعبير» أكثر منها قصيدة «خلق» ثمة مضمون أو موضوع يحتويها وهو (نجمة) حبه التى تسطع وتأفل ، والتى يوصفها فى عبارات نثرية أشبه بتعبيرات المبتدئين من الشعراء ، لا جهدا إبداعيا فيها ، ولا رؤى جمالية تطرحها :-

هى نجمة حبى التشرينية ..
ولهذا حملت فى يدها الميزان
وقد وضعت فى الكفة
من عينيها الريحان ..
وقد وضعت فى الأخرى
عاشقها الإنسان .. إلخ

إنها - إذا كانت بهذه النثرية المفرطة المكرورة- نجمة خابية ذابلة ساقطة فى بئر بترولى ، لا يرشح بدوال خصبة ولا بجماليات ثرة ، قصيدة مجاهد ، لا تحمل لغة شعرية ، رغم صياغتها العروضية والإيقاعية ، بل هى لغة محايدة لا تقول شيئا اللهم إلا التعبير عن مصرع نجمته بسبب أزمات الواقع الذى يتحكم فيه برميل النفط ، والشعر لا يحتمل هذه الوظيفية التى تجعل منه خطابا صحفيا فجا ومباشرا ، تفوح من خلاله رائحة التقريرية العابرة .

وفى أوقات «**محمد إبراهيم أبو سنة**» الصحراوية ينتقى الشاعر معجما بدويا صحراويا وينشىء فيه تعبيراته ، إنه يدخلها إلى جرابه الأسلوبى الذى اعتدناه منه ، الرموز البسيطة كالسيوف والغزلان والنسور والأفاعى والوقوف عند مقولة (المعادل الموضوعى) دون تجاوزها والاتكاء على الإضافات والصفات (بقايا عصور - أناس من الظل - ثنايا الظلام البروق البعيدة - حديث النبأ - أسنان الحصى - رجع الصدى - أشداق الذئاب ... إلخ) وهو فيما يفعل ذلك يقدم لنا الفكرة فحسب دون أن يستكنهها يقف بنا أمام قلقها



محمد إبراهيم ابو سنه

ولا يدخلها ، إنه يصف جزءا من الواقع العربى الراهن ، جزءا ساكنا خاويا يجتر الأشياء ، ويجهلها أنه يصف أرضا خرابا يضيع فيها الصوت فى رجع الصدى :-

ما الذى نرجوه من رمل
ومن ريح ومن كيد العدا
هذا زمان خان
فى أرض تعيش بغدرها
هذا هو الوقت الأخير
يضيع من عمرى سدى

ويتحقق ما قلناه سابقا فى بقية المقاطع ، التى تركز على مفردات المعجم الصحراوى وتستدعيه ولكنها اكتفت بالحركة الأولى ولم تفعل الثانية ، وهى الدخول بها فى إطار جدلى بين واقع العصر الآن وبينها ، أو الولوج إلى المفارقة والثنائيات الضدية مثلا ، وهو ما فعله بصورة شائقة فى المقطع الأخير المعنون «غرباء فى مدن الرمل» وهو أفضل مقاطع القصيدة لما يحمله من صور تجريدية وسريالية ترميزية تضعنا وجها لوجه أمام الشعر ، من دون استطرادات لغوية أو متاهات تعبيرية :-

مدينة صخرية سوداء ؟
بل إنها جسدْ
تشقه شوارع حمراء
خناجر بلا عدد
وعابرون مفعمون
بالدموع والحسدْ
وعابرون مفعمون :
بالنقود
والخواء
والبددْ

وفى قصيدة «**محمد أبو دومة**» (الكبد الشديد الأشد) يحاول الشاعر أن يتحدث عن كل شىء الذات - الحبيبة - الوطن - الواقع - المواقف الإنسانية المختلفة وذلك عبر لغة شعرية تستلهمَ لغة الموروث ولكن من وجهتها الإيقاعية - لا الترميزية - فى الجناسات والطباقات والمجازات البسيطة ، والكنايات والاستعارات ، ولكنه يقف فحسب عند المستويات الأولى لهذه اللغة ولا يستبطنها ولا يسعى إلى معرفة ما ، تخصب بنية قصيدته وتشعرنها يقول ولنلحظ إيقاعية اللغة الموروثة وتكرارها :-

ما بال الزمن اربدا

وحوالى مهجتنا وبمهجتنا كشرّ مكتئبا
واشتدا

وابتردت شمس ظهيرتنا
فى ريعان ظهيرتنا
واكتحلت أجفان ليالينا
شهدا محتدا
يشرب من خدّ البحر المالح
ملحا ممرورا عمدا
وابيض الأسود ، واسود الأسود
... بينهما حسرات وقفت
لن تترقم عددا أو تحصى عدا ..
إلخ

وإشكالية **محمد أبو دومة** – ومثله من الشعراء الذين يتخذون الموروث تكأةً يستندون إليها للفرار من الواقع حينا ولإخفاء موهبتهم المتوسطة حينا آخر كحسن طلب مثلا – إشكاليته أنه يجعل الموروث فى ذهنه دائما لحظة الكتابة ، لا ليبتكره من جديد ، بل ليؤكد على حرفيته الخادعة وقدرته على نسج هذا الموروث بكل ملامحه الأسلوبية ، من هنا فإن هذه الإيقاعيات لا طائل من ورائها شعريا ، لأنها متجاوزة من جهة ومألوفة مكرورة من جهة أخرى ولو ترجمت إلى لغة أخرى فقدت مصداقيتها الجمالية والشعرية من جهة ثالثة :–

وإذا كان الشاعر قد حشد أفكارا كثيرة لقصيدته فإنه لم يخلص لأى منها إخلاصا تاما ، ولم يقترب من الشعرية ولم يقف على حوافها أو بؤرها الدالة .

– ٣

فى المستوى الثانى نطالع تسع قصائد مختلفة ، يتبدى عبرها تركيز جلى على فعل المجاوزة والاختلاف عن المألوف ، والانفتاح على شفرات طريقة تكتسب فاعليتها الدلالية خلال أنماط تقنية عدة يحسن بنا الوقوف على أبرزها قبل قراءتنا العجلى للقصائد وتتمثل هذه الأنماط فى :–

١ – مفارقة اللغة لدوالها المألوفة ، حيث تخلت اللغة الشعرية هنا – فى هذه القصائد عن مواضعها الدلالية ، وأصبحت تركز أساسا على استشعار ما يمكن تسميته بـ «أسطورية الدال» حيث تتعامل هذه القصائد معه بفطرته الأولى وعذريته البريئة .

٢ – إلغاء فكرة «الموضوع الشعرى» وطرح ذلك عبر شكلية القصيدة وبنيتها الجمالية ، والاستعاضة عن فكرة «الموضوع» بفكرة «الخلق» البرناسى الداخلى – إن صح التعبير –.

٣ – جعل الذات الشاعرة مركز العالم تتلاقى فى بؤرتها كل الأشياء ، وتتعدد هذه الذات الشاعرة فى «أناها» وفى انشطارها ، وفى التفات الشاعر إلى هذه الأنا وتحويلها إلى «أنت» حينا أو بتجريدها وتحويلها إلى «هو» أحيانا أخرى .

٤ – الدخول إلى مناطق معجمية – كانت محرمة شعريا – واستقطار دوالها كما سنبين لاحقا

ففى قصيدة «مجازات» **لمحمد سليمان** والتى تتكون من إحدى عشر مقطعا شعريا يتراوح بين الشعرى (التفعيلى) وبين قصيدة النثر ، وهو – كعادته فى قصائده الأخيرة – يركز على ثلاثة أمور بادهة :–

الأول – وهو شائع عنده وعند غيره من شعراء الموجة الأخيرة – الاتكاء على مراودة تفاصيل الحياة اليومية .

الثانى : تجريد «الأنا» إلى « هو » ، إذ يفصح هذا الضمير الغائب عن حس رائق ، بوضع الأنا أمام المخيلة – بو ساطة التجريد – ووصف باطنها وظاهرها .

الثالث : حشد طاقة معجمية جديدة تتمثل فى أسماء النباتات والحيوانات والأدوات البدائية ، والأدوية ، والطيور ،... الخ

ولو اتخذنا نموذجا دالا على ذلك سنستشعر بجلاء هذه الأمور :–

ثلاث ملاعق للشاى
وواحدة للقهوة
ومن كوة محشوة بهواء داكن
سيرى الفوال وبائعو الفريك
لبانين يدفعون أبقارا من الصفيح
وحفارين يذبحون الشارع

ويتخذ **محمد سليمان** – فى قصيدته – طريقتين فى صياغتها ، الأولى تتمثل فى التوصيف ، والثانية فى القص أو ما أسميه بسرد الشعر ، إنه يوصّف الحالة أو المشهد فى نمط قصصى – لا غنائى – سارد ، وهو فى هذا يكوّن صوراً كلية لا جزئية كما فى المقاطع ٣ ، ٤ ، ٦ مثلا ، ويرتكز فى هذا – على ما أسميته بـ «أسطوريّة الدال» لا الأسطورة ذاتها كما يتبدى فى المقطع (٣) مثلا كقوله :– **يدخل المياه مخفيا براحتيه**

دافعا بظله الأسماك
دائما يرش قبل الغوص
يعلن الولاء للذين احتجبوا
ويلتقى فى القاع بالأميرة

وفى قصائد **عبد المنعم رمضان** نراه يتكىء على دائرتين دلاليتين أثيرتين لديه هما : دائرة (الجنس) ودائرة الصراع مع (الذات العلية) إن قصائده فى الأغلب تركز على هاتين الدائرتين سواء تطلبت القصيدة هذا أو لم تتطلبه يقول مثلا :–

كانت الأرض توشك أن تحتوى
صدرها فى يديها وتدأب
كى تتقى نظرة من كواكب عابرة ،

وتشدّ على خصرها ورقا حامضا يتعرفه الشعراء .

ويقول : لا أكتب لا أتلصص من ثقب لأرى أشياء خلف الباب

ولا أحتج على أعمال الله .

إنهما دائرتان يغلق بهما على فضاءات شعره ، ودائما ما يهجس بهما وفى هذه القصائد القصيرة تنسرب هاتان الدائرتان - وإن لم يظهرا بشكل واضح - إلا أن من يقرأ القصائد يشعر بداهة بوجودهما،وجمال القصائد نابع من اتكائه على ما يمكن تسميته بـ «النص الموازى» وهو نص داخل النص نشعر بوجوده - وإن كان غائبا - عبر ما ترشح به من دلالات وعبر ما تشير به إلى خارج النص :-

إنها آلة الحرب ، أرفع جسمى بها فى اتجاه السماء .

وأرجو لها أن تنال نصيبى من القوت ، أن تتعذب

قدر احتياجى إلى «العيش»

وفى قصيدة «الأشجار تتكلم فى نومها» لفريد «أبو سعدة» تتجلى اللغة الشعرية الجديدة التى تفضى بالتالى إلى «بلاغة جديدة» يمكن استشعار سماتها فى كسر الصور الجزئية وانبثاق الصور الكلية التى تشكلها المقاطع المعنونة داخل فضاء النص (غرفة - حديقة - قزح النهار - فضاء آخر - فجأة قرب النهر - شخص - ليل) إنها حالات متواشجة ترصد الذات الشاعرة نفسها عبر نسيجها :-

من الذى كوم هذه الأشجار بقلبى

إنه يختنق بالعرق الحامض

وينط عاليا

ليلحس الفضاء

هل هو تمرد الذات على ضيق فضائها ؟ هل هو بحث وثاب عن منافذ للخروج من سكونية الواقع ، إنه عذاب النفس وعذاب الجسد الذى يحتويها :-

أيها الجسد المعتصم بالجيم والنون

تكلم لأراك

الحديقة تتثاءب فى القطيفة

والدولة ساعة دقاقة

تنبح فى اللحم الحى

وفى (يأمل ويقتفى) لعبد المقصود عبد الكريم تتحقق إشراك وغوايات النص المفتوح الذى ينبثق عن طبيعة قصيدة النثر ، وهى التسطيح والتقريرية ، إن الشاعر يركز على ما هو يومى ، على لغة التفاصيل الواصفة ، لكنه يقف فحسب عند هذا الحد لا يتغلغل فى لحم هذه التفاصيل كالقصائد السابقة بل يعطينا لغة سقيمة خالية من ومضات الشعرية ومن عبقها النفاذ يقول :-

يحاول يرتب الماضى :-

الكتب المدرسية ، لمبة الجاز ، وطبلية المذاكرة

الغرفة المعتمة ، القلم الرصاص

والكراسة التى تكتب مرتين

وقبل ذلك : إيجار الشقة ، مدرسة البنت ، الحذاء ، السندوتش .. إلخ هل هو قص شعرى ، تحول إلى (قصة قصيرة) تأخذ بلون من المفارقة القصيدة هنا لا تقول شيئا ، رغم تفاصيلها ، ورغم ادعاء البساطة ، إذ أن هناك فارقا بين البساطة التى تأتى من رؤية عميقة لجوهر الفن الشعرى وبين التسطيح الذى يعتمد على الاستسهال والتقريرية الفجة .

وفى قصيدة «كافافيس» لوليد منير ، نلحظ بدءا أن الشاعر يركز على جمالية الشكل وحده ، شكل من أجل الشكل ، لا حركة فيه ولا إشارات ترميزية خارج النص ، هى برناسية جديدة ولوحة جمالية لكن الشاعر يعطينا جانبها المعتم - إذا صح التعبير - لا يستثيرنا بصوره وألوانه هذه فلا نعرف من هو «كافافيس» وما تجربته الإنسانية ، وما هى عذاباته فى ابتداع التجربة وابتكار لحظاتها :-

تأمل «كافافيس»البحر ثم استدار إلى معبد فى الأساطير :

آلهة ، ونقوش ، وأعمدة فى الهواء طلاسم سرٍّ

نساء تعرين مثل الكواكب

وإشكالية وليد منير فى شعره أنه يركز على حشد صور جمالية محوّمة يحشدها من الخارج لا تضطرم بها نفسه ، ولا يضطرم بها نصه أيضا وكأننا أمام قصيدة جميلة ولكنها خرساء لا تفصح ولا تبين . وفى قصيدة (محمد ناجى) «شموس أخرى» نلحظ أنها واقفة فى مهاد القصائد الأولى لحركة الشعر الحر سواء فى بنائها أم فى تشكيلها سواء فى أقواسها وتقطيع كلماتها أو فى متنها وهامشها أو حتى فى حوارها رغم جماله الطلى - فتقديمه الصفة مثلا على الموصوف ليس طريفا إذ كان مطروحا فى الشعر البرناسى خاصة عند سعيد عقل ، يقول :-

الراسيات السفن يرشحن

ملالة على شواطىء القلب ويشّاكين ..

الراسيات السفن كن فى باكورة العهد

بوارج الحسن .

إنها شعرية جامدة لا تؤول ولا تضىء يتجاوزها فى هامشه بقوله :

تنظرنى

قلت : هو البحر

ادرت لها ظهرى وبكيت

تكسرت على ظلى

وفى حروب **مهدى محمد مصطفى** الصغيرة ، نلحظ بدءا احتفاءه بقص اطراف اللغة ، بتكثيفها ، والتركيز على ما (يوحى) لا على ما (يدل) أو بمعنى آخر إنه يقتنص إيحاءات لا معانى وذلك عبر تهجينه لصور شعرية طريفة تتخذ من التشبيه والاستعارة وإعادة تسمية الاشياء من جديد طموحها وتجليها :-

الرمالُ لا تنتهى
الصبارُ يحتفى بالعراء
الوحشةُ تراقصُ الذكريات ....
البيت الطينىُّ ، الجبانةُ فى الأعياد
الموتى يُزحمون الغرفَ الجانبية .. إلخ

إنه يسمى الأشياء تسمية جديدة ، يتخلى عن مواضعة اللغة المألوفة ، يتشيّأ الشيء لديه ، ويصير آخر ، وفى القصيدة أيضا نلحظ تحول الخطاب من (الأنا) فى بداية القصيدة إلى (هو) فى منتصفها إلى (أنت) فى نهاياتها إن هذا التعدد فى الخطاب ، وهذا التحول فى بناء الضمائر يعطى أفقا واسعا للقصيدة يستطيع الشاعر عبرها حوار الأشياء ومجادلة الواقع بالحضور حينا أو بالغياب .

وفى (شارع الجامعة) **لفتحى عبد الله** تتجلى طرافة (البلاغية الجديدة) فى المقاطع الستة ، عبر فض وكسر وهدم البلاغة القديمة ، واستشعار الشعرية بمس الدوال من صميمها ، الدال وحده يشكل التجربة ، والدال هنا هو المكان (فى شارع الجامعة - فى معسكرات الضواحى - داخل الغرفة - السهول) ويصبح لكل مكان من هذه الأماكن فعله وحضوره الجمالى خلال الاعتماد على المفارقات البسيطة المختزلة فى نهايات المقاطع :-

المظاهرات داخل الغرفة
تنتهى دائما لصالح الجنرال
ولا أرد هزيمتى
لانفصالى عن الفلاحين
بل أكررها
لصالح اللوحات
التى تعرض الآن فى المزاد .

وفى حديث الأحاديث **لأحمد الشهاوى** ، تتجلى لغة جديدة يدخل إليها الشاعر عبر معجمه الصوفى الأثير - الذى يتفادى فى هذه القصيدة عثراته الأولى التى كانت جلية فى بعض قصائده فى ديوان «الأحاديث» - حيث اتسع هذا المعجم ليكتسب دلالات واقعية حينا تلعب على التجريدى والسريالى وما يمكن تسميته بـ «خيال التصغير» أو دلالات ذاتية تعبر عن الوجع والألم والحزن ، وتلعب على دالة الزمن وتغلغله فى الأشياء :-

أترك الآن منزلها
وأبقى قطةً ، وقاموسا من الرمل
أوراقا لنادبة ،
ودنيا من أصابع جنة
ومحلولا من الصمت كان رضاب عشقينا
كلاما عن طلاق مدينتين .

إن الشهاوى فى حديث ا حاديث ، يعيد اكتشاف دواله الصوفية من جديد عبر تعالقها بدوال طريفة وخصبة ، تأخذ من التعبير عن الواقع وعن الذات الشاعرة كينونتها ، لكن إشكاليته التى لم يتخلص منها بعد هى اعتصامه ببعض المصطلحات الصوفية - التى يمكن تخصيبها وإعادة صياغتها - مثل الفراق والنأى والقرب والبعد والصحو ... إلخ ، حيث أن هذا الاعتصام يضيق بفضاء التجربة ، وفضاء دلالاتها أيضا .

- ٤ -

- ثمة ملحوظات تطرحها قصائد العدد يمكن إجمالها فى التالى :-

أولا : الارتكاز على دوائر عروضية متقاربة (المتقارب - المتدارك - الخبب) و(الرجز) و (الرمل) وعلى الرغم من ذلك فإن الصيغ فى الأغلب تتشابه فى المستوى الأول وتختلف فى المستوى الثانى ، فى الأول الصيغ مألوفة ، فى تقديمها وتأخيرها ، وفى الثانى ثمة تشكيلات فى بنية العبارة الشعرية الدلالية والنحوية على السواء .

ثانيا :- اتجاه قصائد السبعينيات والثمانينيات إلى النثرية قد يفضى إلى تحقيق «النثرية» فعلا، لا شعريتها ؛ كما رأينا فى قصيدة **عبد المقصود عبد الكريم** مثلا : أو إلى عدم تمايز الأساليب الشعرية .

ثالثا : تبحث قصائد المستوى الأول عن وظيفة ما للشعر - كما قلت سابقا - وهى بالتالى تجعل من نفسها (نصوصا مغلقة) تفضى إلى أحادية الدلالة ، وأحادية الرؤية ، فيما تتخلى قصائد المستوى الثانى عن هذه الوظيفية تماما ، بما يجعلها (نصوصا مفتوحة) قابلة لأن تستشعرها كافة التأويلات

رابعا : فى قصائد المستوى الأول ، لا نلمح تجريبا ما - باستثناء بعض مقاطع قصيدة إبراهيم أبو سنة - ولا مغامرة مع الكتابة الشعرية ولا إضافة للعالم الشعرى لدى شعراء هذا المستوى الأول ، فيما تطرح قصائد المستوى الثانى فضاءات واسعة للمغامرة سواء على مستوى اللغة أم على مستوى التشكيل

خامسا :- قصائد العدد - فى مستواها الدلالى الثانى - هى التامة بما وصلت إليه الشعرية الجديدة ، بما تقدم من فضاءات دالة خصبة مفتوحة لكل التأويلات ، وتقف بنا على حواف الحداثة وبلاغيتها الطريفة■

أزمة المرأة المثقفة

وفاء ابراهيم

تعيش المرأة المثقفة أزمة لا تحسد عليها وهى فى ذلك تشارك الرجل المثقف أيضا ، فيها الاثنان يعيشان مناخا ملبدا بالغيوم ، تختفى الحقيقة وراءه ، بل تكاد تلفظ أنفاسها وتموت ، وبداية وقبل الاسترسال فى تحليل الأزمة ، وأسبابها ، ومحاولة الاشارة إلى كيفية حلها ، نحدد معنى انسان مثقف ، هو فى اعتقادى ذلك الانسان الذى يتكون من جانبين ضروريين ، جانب تنويرى من خلاله يمتلك رؤية معرفية متسقة قادرة على تأمل العالم والأشياء والحياة الانسانية فى حركتها وجدليتها ، وجانب حضارى يمتلك من خلاله المهارة والدقة والجمال فى السلوك والعادات وتذوق الصناعات والفنون . وهكذا يصبح الانسان المثقف ـ فى ضوء ذلك التعريف البسيط ـ هو المستنير برؤية معرفية والقادر على تطبيقها تعاملا اجتماعيا وأدبيا وفنيا . وبذلك فالانسان المثقف هو الانسان المتوازن فكرا وعملا ، المتسامح المتفائل بمعنى القادر على قبول الاختلاف فى الرأى ، المتواضع بمعنى اعترافه إنه لا يمتلك الحقيقة فى يده ، فالحقيقة ـ فى نظره ـ كائن يتحدث بكل اللغات ، ومنا من يفهمها علما أو فنا أو فلسفة ، فالمثقف يؤمن بالحرية جوهرا للانسان .

هذا المثقف يواجه ـ على العموم ـ كثيرا من المعوقات فى واقعه ، لأنه دائما مستشعر التحول قادر على ابداع القيم المتكافئة مع هذا التحول للنهوض الدائم لوطنه ، لأن قضيته المحورية هى قضية النهوض والتقدم ، إلا أن هذه المعوقات تصل حد المنع والحجب والإلغاء بوضع أستار حديدية بين المثقف والمجتمع فى حالة ما يكون هذا المثقف « امرأة » فى مجتمعات تميز بين الرجل والمرأة وفق معايير بيولوجية ونفسية ، متناسين أن التقدم التكنولوجى الهائل يسقط الفارق ، البيولوجى ، لان الفرق ـ فى التقدم التكنولوجى ـ هو القدرة على الاستخدام الجيد للأجهزة التكنولوجية من عدمه ، أما الفارق النفسى فأعتقد إنه فى ظل المتغيرات الاجتماعية المتلاحقة والضغوط المادية والاقتصادية الهائلة ، سيعانى الرجل والمرأة نفس الامراض النفسية من القلق والاكتئاب .

وهنا تتضح الأزمة التى تعيشها المرأة المثقفة فهى من ناحية إنسان مثقف يمتلك الرؤية المعرفية المتسقة للتأمل فى الحياة والواقع الاجتماعى والتذوق الجمالى للفنون والآداب . ومن ناحيه أخرى ينظر إليها كأنثى مثيرة للمتعة والفتنة ومن الضرورى حجبها درءاً للمفاسد والرذائل ، إلا أن الازمة لها بعدا ثالثا وهى تهاون المرأة المثقفة فى فاعليتها وإيجابيتها وظهورها فى صورة غير مرضية فى ساحة المعركة الشرسة التى تتعرض لها من قبل « رجال » ذوات عقلية دوجماطيقية يرددون أقوالا ظاهرها حق وباطنها باطل ، لكنها ـ للإسف ـ فى ظل نظام تعليمى وتربوى يرتكز على التلقين والحفظ دون المناقشة والنقد ترهب الكثيرات إلى الدرجة التى يرون أن كل شىء حرام بل أن المرأة هى نفسها « أس الحرام » هذا ليس كلامى ، بل أحاديث تدور بينى وبين طالباتى اللائى يشتكين لى عذابهن فى هذا المجتمع الذى يشعرن نحوه « بالغربة » وإنه يمارس عليهن عملية تطبيع وقولبة عنيفة باسم الدين إلى الدرجة إنهن يشعرن بالخوف من الحياة وتمنى الموت خوفا من اقتراف أية

خطيئة هكذا تتحدد ازمة المرأة المثقفة فى :

١ ـ قدرتها على الفهم والتأويل دون القدرة على أن تقدم إطارا مرجعيا نظريا لمثيلتها من الأجيال اللاحقة لها .

٢ ـ ازدو اجية المثقف فى نظرتـه للمرأة المثقفة .

٣ ـ عدم اعتراف المتشددين بتواجدها ككائن عاقل مبدع .

ولعلى قبل أن أقوم بعملية حفر تساعدنى على كشف الجذور الأساسية للأزمة التى تعيشها المرأة المثقفة ، أود أن أتحدث عن بواعث كتابتى هذا المقال ، فهذه البواعث التى حثت فى داخلى الرغبة فى الكتابة هى ذاتها التى جسدت لى « الازمة » التى استشعرتها ، وأرغب فى تصويرها بل فى خلقها فى نفوس المثقفات لأننى أخشى أنهن يحيين عالما خاصا بهن له قواعده وقوانينه لاصلة له بالعالم الخارجى الذى يدور فيه « سجال مر » ضد المرأة ، وتحاك مؤامرة لوأدها وسلب مكتسباتها ، اعتقادا منهن إنهن يمارسن حياتهن ، وعملهن ، وابداعتهن اى أن القافلة ـ فى نظرهن ـ تسير .... ، لكنى أقول اذا لم تكن هناك نظرة استشرافية للمستقبل وبناء كوادر لاحقة ، فالعمر قصير ، ولا يستحق ـ فيما يبدو ـ ان يتصف بالثقافة والتنوير من ليس له رسالة للأجيال اللاحقة وللمستقبل القريب .

أقول أن ما جسد لى الأزمة مناسبتان :

الاولى : حضورى ندوة عن « المرأة العربية ومستقبل الثقافة فى عالم متغير » فى المعرض الدولى للكتاب ، وبقدر ما بهرت بعنوان الندوة حيث آملت فى الاستماع إلى آراء مستقبلية تكشف عن فاعليه المرأة ورؤيتها . الا ستشرافية لما يحيط بها من متغيرات خاصة عندما رأيت نخبة ممتازة من المثقفات سواء من مصر أو البلاد العربية ـ بقدر ما أصبت بالأحباط واليأس بعد معايشتى الندوة ، فلقد تغير الموضوع إلى مناقشة توصيات عامة لندوات سابقة عن المرأة ، ولم يتم تقديم مبرر معقول للتغيير ، ثم قدمت ممثلة الكويت وتونس عرضا عن رحلة تحرير المرأة فى بلديهما ، وكيف استطاعت المرأة ان تكون ... و ... و ، وتلقت الباقيات اسئلة عامة يمكن أن يجيب عليها أى انسان .

وهنا تساءلت : هل لا يستحق الموضوع المثير الذى وضع فى برنامج المعرض التحضير والتكريس من قبل المثقفات ليظهرن فى مظهر الثقة والاحترام والتقدير ، وليدافعن عن انفسهن بالعمل والفعل الجاد والرؤى المتجددة ، فيتحولن إلى قدوة ونماذج ومثل ، خاصة أن عدد الحضور من الانسات والفتيات العطشى إلى القدوة النسائية الفاعلة ـ املا وامنية ـ كبيرا بدلا من ارتمائهن فى احضان الضلال والتضليل والجهل والتخلف . وتساءلت نفسى مرة اخرى لما تنظر المرأة المثقفة فى خريطة العالم المتغير ، وتحاول أن تلتقط أبرز ما فيها ، فسوف تشاهد أن الاهتمام بالديمقراطية والمساواة هما ابرز مافيها ، ومن شأن هذه الافكار أن تغير طبيعة الأطر الاجتماعية التى تعيش فيها المرأة ـ شاءت أم ابت الجماعات المعارض ـ مثلما ستتغير طبيعة الأطر السياسية التى تعيش فيها الأقليات والأمم ، فما هو ملاحظ الازدياد المستمر والسعى الدءوب من قبل الأقليات فى الاسهام بدور فعال فى هذا العالم ، وبالتالى أتصور أن حجم إسهام المرأة سوف يزداد ـ فهى الآن وخاصة فى المجتمعات العربية هى مواطن من الدرجة الثانية يتم لها دائما « الاختيار » حتى فى الآراء السياسية ـ بقدر فهمها الجيد لتيارات الديمقراطية والمساواة ، ومن ثم تشارك وتعبر عن رأيها بفاعلية وفقا لتوجهها ، وهذا التوجه يعد إبداعا خاصا بها لأنه بلورة لذاتها ورؤيتها الخاصة وهنا يبدأ دورها الثقافى المؤثر . فلماذا تقاعست عن ادائه ؟! ، وجعلت الحضور من الرجال ينشغلن بملابسهم وشكلهن ، من ناحيتى أنا لا أعيب أناقة الملبس ، فهى مرآة للشخصية وعنوان دال عن المكانة الاجتماعية ودرجة التحضر فى زمان ما ومكان ما ، ولكن ما أقصده هو « التكامل » بين الخارج والداخل ، ففى رأيى أن هناك علاقة تبادلية بين الانسان الخارجى والداخلى للنفس البشرية ، وكلما كان الداخل ملىء بالرؤى المتجددة والقدرة على الحوار كلما كان الخارج مضيئا منيرا متسقا جميلا ، ولعل هذا التكامل بين نور العقل وحساسية الوجدان وبين التصميم الخارجى للملابس يكشف عن شخصية جديرة بالاحترام ، حاجبة القائلين أن المرأة فتنة أو متعة يجب تغطيتها ، لأن فتنتها تكون من نوع آخر « فتنة العقل والروح » التى تتطلب اليقظة العقلية من محاوريها من الرجال وإلا فضحوا أنفسهم ، وضعف عقلهم الذى قيّم خطأ على أنه « جيد » لأنه « حال » فى جسد رجالى .

المناسبة الثانية : مقالة د . نصر أبو زيد القيمة عن « المرأة البعد المفقود فى الخطاب الدينى المعاصر » بما فيها من رؤية فاضحة وكاشفة لقبح الخطاب الدينى المعاصر وموقفه المأزوم من

المرأة ، وفى الحقيقة أنا لا أوافق الدكتور « نصر أبو زيد » فى أن المرأة هى « البعد المفقود » فهى على العكس إنهـا البعد الحـى النـابض ، المحـرك ، القـوى الكـاسح لأيـة إصلاحـات يفترض أن الخطاب الدينى سيقـوم بها ، فـالمرأة تساوى الشاعـر عند أفـلاطون ، قـام بطرده اتقاء لشره ، فالشاعر هو القادر على إثارة الانفعالات والغرائز فى افراد الجمهورية الافـلاطونيـة ، والمرأة هى المحـركـة لنـوازع الفسق والفسـاد فى الجمهورية الاسلامية ، ولكن الفرق هو أن افلاطون حدد نوعية « الشاعر » إنه ذلك الشاعر غير القادر على التـرقى فى مدارج المعرفة لمشاهدة الجمال فى ذاته ثم محاكاته محاكاة أصيلة غير زائفة فى إبداعات جمالية ، أما أصحاب الخطاب الإسـلامى فلم يحددوا نـوعية المـرأة الجـالبة للفسق والفسـاد ، بـل هى فى نظرهـم « المرأة » على نحو مطلق ، وهذا نـوع من الخلط الـدال عـلى عقليـة دوجماطيقية ، وروح منغلقة تحركها آلية القمع والقهر لغرائز لا تستطيع التحكم فيها ، فمما لاشك فيه أن النساء يختلفن فى درجـة اهتمامهن بـالمعـرفـة والقيم والسلـوك المعتـدل ، فهؤلاء حكيمـات بطبـعـهـن لا يحتجـن « وصـايـة » ويـوازيهن الرجـال الحكمـاء فى العلم والمعرفة والسلوك القويم ، وهناك نوع من النساء يفتقرن إلى الحكمة فى الفهم والسلـوك ويوازيهن رجـال يحتاجـون التوجيه والنصح ، ومن هنا ننتهى إلى القول إن عملية بنـاء شخصية سـوية متكـاملة سـواء أكانت رجـلاً أو امرأة تحتـاج « المنـاخ الصحى » بعـواملـه المختلفة الاجتماعية ، والدينية والثقافية والاقتصادية والسياسية ، لان الفضيلة مكتسبة تتشرب للفرد منذ الصغر ـ فى الأسـرة ، ثم فى المجتمع بمؤسسـاتـه المختلفه ـ داخليا وخارجيا ، وفق نسبة وتناسب ، فلا قهر يمارس باسم الدين على الخارج بتحديد نوع الملبس ولونه وتصميمه ، ويترك الداخل يتساءل عن جدوى حرية الإرادة والمسئولية الخلقية وحقوق الانسان فى زمن ما ومكان ما .

بـذلك تتحـدد بواعث كتـابتى لهذه المقالة فى باعثين هما على طرفى نقيض ، سلبى : تهـاون المـرأة المثقفـة وعـدم يقظتهـا لمـا يحيط بهـا ، والثـانى ، إيجـابى ؛ محاولـة لإلغاء وجـود المرأة ومكتسباتها باسم الدين ومن الحـركة الجديده للباعثين المتناقضين فى نفسى ، سأسرد لكم قصة الأزمة التى تعيشها المرأة المثقفة فى العالم العربى ، ثم ألمح إلى مـا يجب أن تقوم بـه ، اقتراحـات ورؤى :

من وجهـة نظـرى ، أرى العـالم العربى غير متجـانس ، بمعنى أن فيه مجتمعات تسمح تقاليدهـا بدرجـة من درجـات التقدم ، عـلى حين لا تسمـح تقاليد بعضها الآخر بذلك ، ولذلك هـو يواجه مواقفه المختلفة بتلك النقـائية ، فعلى المستوى الثقافى هناك علمانية دينية أو اتجـاهـات محـافظـه واتجـاهـات راديكالية ، بالنسبة للمرأة يتخذ العالم العـربى نفس الموقف غـير المتجانس ، فهناك بلاد أخذت بأسباب الحضارة فى موقفها للمـرأة ، وبلاد تـأخذ بمعـايير القبيلة والعصور الوسطى .

وعلى الرغم من محاولة مداراة هذه القسمة إلا أنها قـائمة وواضحـة وقد يخيل للبعض فى ضوء هذه القسمة أن مشكلـة المـرأة محلـولـة فى القسـم التقدمى ، ومعقودة فى القسم الرجعى ، أقول إن المشكلة معقـدة فى القسمين . ففى القسم الـرجعى لا وجـود للمـرأة مشـاركة فى الحيـاة الفعلية مشـاركـة إيجابية ، فهى تمارس حياتها من داخل الأقبية ، وإن كان المـوقف فى اعتقادى قابلا للانفجار ـ وبوادر هذا الانفجـار ظهـرت فى ثورة قيـادة السيارات بـين النساء فى السعودية ـ خاصة ان النساء فى تلـك البلاد يمتلكن المـال ، وتعرض عليهن المحلات والمجلات آخر موضات الازياء ، وهذه الازياء متنوعة المناسبات للصباح وللعمل وللسهر ، وسوف تفهم المرأة أن جزءاً اساسياً من الثوب هو أن يلبس فى موضعه ، وبـالتالى ستحـدث ضغـوطات من سيـدات البيـوت عـلى ازواجهن لتهيئة هذه المناسبات ومن ثم ستكتب للتيـارات المتقـدمـة الغلبـة والنصر .

أمـا بالنسبـة للقسم الثانى الآخـذ بأسباب الحضارة ، فظاهر المسألة أن المرأة تتعلم ، تعمل ، يتم انتخـابها فى البرلمانات ، فلا مشكلـة إذن ، إلا أننا نقول أن مشاركة المرأة فى هذا القسم ، هى مشـاركة صـورية ، لأنهـا مقيـدة بقواعد وقوانين كابحه ، فهى مواطن من الدرجة الثانية ، ومشـاركتها نـوع من المنحة أو المنة التى يمكن سحبها فى اى لحظـة ـ الاقتراحـات المتواليـة لعودة المـرأة إلى المنـزل فى مصر أو الادلاء بصوت الرجل نيابـة « عن زوجته » فى الجزائر فيصبغ أراءه السياسية عليها .

ولعـل المتغيرات الاقتصـادية التى تشهدها المجتمعات العربية والعالمية منذ نصف قـرن أو أكثر هى التى أدت إلى خروج المرأة للتعليم ، فلكى تعمل عملاً جيـدا لابد أن تتعلم لتتحـول إلى كائن اقتصادى مشارك فى بيت الزوجية وكان عمل الزوجة شرطـا ضروريـا لقبولهـا زوجة ، إلا أن المأزق الذى حدث هو أن التعليم لا يصنـع كـائنـا اقتصـاديـا

فحسب ، بل هو يحرض الفعل ويرهف الوجدان . ويستثير قيما جديدة فى المرأة تحثها على التطلع والاستشراف إلى فاعلية اكثر ايجابية فى الواقع ، وهذا فى الحقيقة ما فطن لـه الخطاب الدينى المتشدد ، فطالبـوا بضوابط لتعليم المـرأة ، يهيئها لـدورهـا الاسـاسى فى نظـرهم ـ مربيـة لأطفالهـا وشهر زاد لزوجها إنهم لا يقصدون بخطابهم المرأة الفلاحة أو أنـواعا أخـرى من النساء تعمل اعمالاً مفيدة حرفيا فى المجتمع ، وإنما يقصدون المرأة المثقفة التى تحاول ان تناوىء الـرجـل فى فكـره وتحلـل المجتمع وتنقده ، بمعنى آخر . خرجت المرأة وتعلمت ونجحت فى ظل نسق من القيم لم يتحول كثيرا عما كان عليه وقت إن كـانت غير مشـاركة ، وبـالتـالى لم يستطـع هذا النسق القـديم أن يقـدم إشباعا نفسيا لأنماط السلوك الجديدة التى أصبحت تؤديها بنجاح .

ومن ثم نتـج عن هـذا « الصـدام الخفى » ارتفاع صوت النسـاء ناقـدة المجتمع فى تجميده القيمى الموروث من فكر العصور الوسطى المظلمة ، وأخـذ هذا النقد من قبل المتشددين عـلى إنه تطـاول ولم يكن حسن النية متـوافـرا لديهم فيعتبرونه حوارا ، وكيف يعترفون واعتـرافهم بهـذا النقـد لنسق القيم الجـامد يؤدى إلى شعـور المرأة بـأنها الكائن الذى اكتشف الخطـأ فى تربـة المجتمع وكشف عن المعوقات الحقيقية لمسيرة المرأة وإحباطها . وهكذا يتضح أن « تعليم المرأة وتنويـرها » وقـدرتها على الفعل والإبداع لم يخطط له ـ أو لم يجهـز له المجتمـع ـ خارجيـا من قبل الدولة فتؤمن لها المكان الملائم لطفلها ، ولم يخطط له داخليا أو نفسيا من قبل زوجها فيتعامل معها من حيث كونها ذاتا لا شيئا جامدا ، ذات نامية لها الحق فى المشـورة والنصـح ، لا شيئـا جـامـدا يشـارك فى مصـروف البيت وتـربيـة الاولاد .

ولذلك فالمرأة المثقفة تعانى اغترابا اجتمـاعيا يختلف عن ذلـك الاغتـراب الذى شعر به قاسم أمين من إنها إنسان لا يقوم بفاعليته ، وإنما اغترابها الآن اغتراب من نوع آخر عكس الأول ، فهى تقـوم بفاعليتهـا فى اى امر يستـدلهـا ولا مجـال فى سرد صفحـات مشـرفـة لجهود المرأة الـرائعة منـذ نصف قرن ولامجـال فى سرد نمـاذج من نسائنـا النـاجحات فى كـل مجالات المجتمـع ، التعليم أو الثقافة أو الطب أو الأبداع الفنى أو المجـال الدبيلـومـاسى ، فهى معروفة للجميع ـ دون رد فعل ايجابى من المجتمع ، بل قيـل لها اخيـرا انت كائن ناقص عقلا ودينا ، يلزم الوصاية عليـه ، ولم يجدوا إلا الـدين سلاحـا بـاترا ، وغـاب عنهم ان الدين مـوجه اسـاسا للعقـل وبغير فهم الـدين عقلا وتأويله لينفع زماننـا الذى نعيش فيـه يصير طقوسا وشعائر خاويـة وتعاويـذ سحـرية وينتفى عنـه الطـاقـة الحيـة المتجددة له فى الازمنة المختلفة .

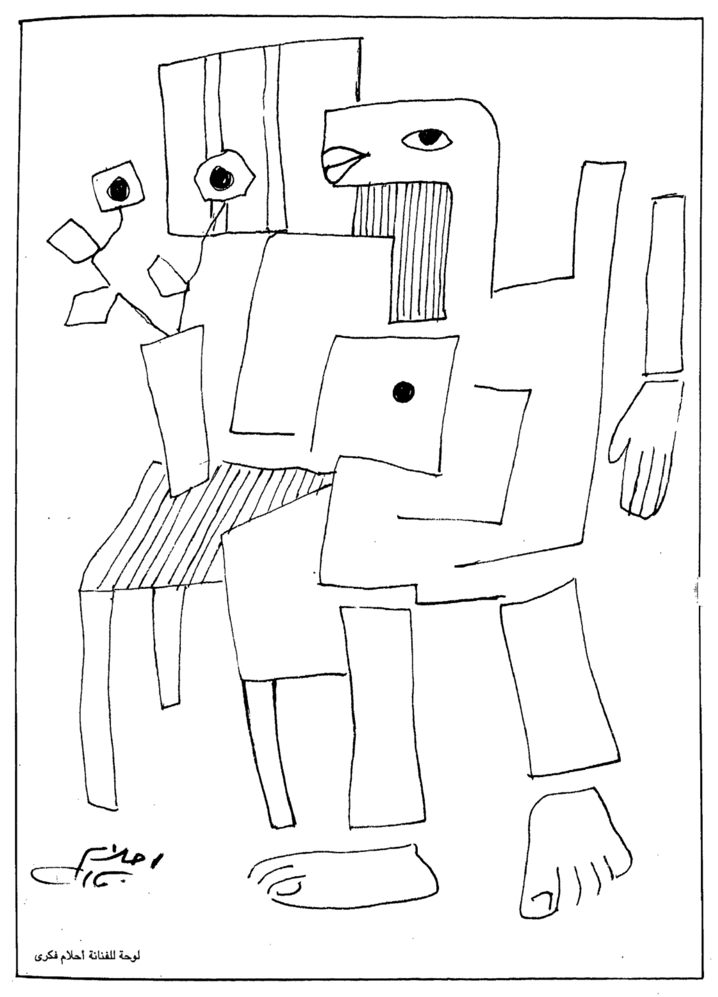
ولذلك نستطيـع القول أن المجتمـع أخطـأ الحسبة ، فـالمـرأة التى سمـح بإخراجها فى البداية لتتعلم ، لان العلم ضـرورة للعمل وللحصـول على « ظـل حيطة جيد » لم يتـوقـع إنهـا يمكن أن تكون كائنا مثقفا مفكـرا ، ناقـدالقيمه الجامدة ، ولفهمه الدوجما طبقى لوضع المـرأة وعلى ذلـك فدور المـرأة المثقفـة مزدوج :

١ ـ الاخذ بيد أقرانها أو مثيـلاتها ممن ضعفن واخترن الطريق الأسهـل ورضخن للشكـل الـذى اختـاره لهن المتشـددون وذلـك عن طـريق كشف تناقص آراء المتشددين مع حركة الواقع والتاريخ والعقلانية بشكل صارخ .

٢ ـ الحوار البناء مع المتشددين عن طـريق دراسـات نفسيـة واجتمـاعيـة ومعـرفيـة تثبت عن طـريق التجـربـة والاستقراء خطأ اعتقاداتهم فى القضايا التى يؤمنون بها ومنها قضية الاختلاط بـين الجنسين ، فـالحياة السـوية هى تفاعل الجنسين بلا حساسية بتربية قيم الزمالة والاخوة والصداقة فيهما ، بدلا من التـركيـز والتكـريس عـلى البعـد الشهوى الذى يطفو على السطـح كلما زاد المنع والكبح .

وأخيـرا استشعر شيئـا غـريبـا فى الخطاب المتشدد إنه لايدين المرأة بقدر ما يدين الرجل ، فهو يصوره إنـه غير قادر على التحكم فى غرائزه فى اى وقت ومع اى امراة ، وهذه صورة قبيحة لها اقبلهـا للرجـل الذى هـو ابى ، واخى واستاذى وزميلى وزوجى ■



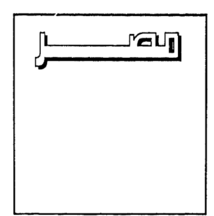


لوحة للفنانة أحلام فكرى



١٩٨ **مصر** ـ العيد الفضي للثقافة المصرية ، فتحى عبد الله . حرب النثر والشعر فى معرض الكتاب ، كريم عبد السلام . انكسار الروح لجيل الثورة ، عبد الرحمن ابو عوف . بشر بلا ثمن ، مصباح قطب .

فلسطين ـ غناء خارج السور ، السماح عبد الله . **هولاندا** ـ مهرجان روتيردام السينمائى ، فوزى سليمان . **أمريكا** ـ هوليود تتجاهل كولومبس ، م . ق . **فرنسا** ـ شوبنهور فى خيالى ، بولون جاكار . ترجمة : ملكة يوسف . فوكو مقيدا يبحث عن الحرية ، إلهام غالى . اصيل الموسيقار الفيلسوف ، بثينه رشدى . قاهرة الشرق ، عرفة عبدة على .



العيد الفضي للثقافة المصرية

فإن الثقافة المصرية بوصفها نتاجا طبيعيا لحركة مجتمع متعدد ومختلف ، تتصارع فيها انساق معرفية مختلفة نظراً لموقفها الطبقي المتفاوت والمتضارب في احيان كثيرة وكذلك لعلاقتها بالآخر الغربي ـ في كافة مستوياته سواء القائمة على المصالحة والتوفيق او الرافضة والمكتفية بذاتها على اعتبار ان البناء السياسي والثقافي لهذا المجتمع جوهر لا يتغير ، رغم كثرة التغيرات التي تحاصره من هنا أو هناك وانحسر ممثلو هذا التيار في جناحين . الجناح الأول ضعيف وهو ما يُسمى الآن (بالدعوة إلى الفرعونية) . وقد ظهرت بشكل واضح في عصر السادات وذلك لأسباب سياسية معروفة . إلا ان اصحاب هذه الفكرة مازالوا يبحثون عن اهم خصائص المجتمع المصري والثقافة المصرية في مواجهة عروبة مصر واسلاميتها اولاً ثم مواجهة العالم اجمع .

الجناح الثاني من هذه الحركة يتمثل في الدعوة إلى (الاسلام السياسي) وهو تيار قديم نسبياً وصاحب فاعلية في الشارع السياسي من العصر الملكي إلى الوقت الحاضر . وكلا الجناحين صاحب اطروحة زائفة ، وذات مثالية لم تتحقق عبر التاريخ وإن تحققت اشكال سياسية لهذا أو لذاك في انماط بدائية او وسطية .

ومن مراحل الانتقال من هيمنة الدولة في اي شكل من اشكالها تاخذ هذه الاتجاهات اقصى تطرف لها . بمعنى البحث عن هويتها وخصائصها فيما هو موجود ومتحقق تحققا عيانيا ، فالاسلاميون يساوون او يطابقون بين الديمقراطية الغربية ونظام الشورى . وكذلك الفرعونيون يرون في الأديان السماوية الثلاثة (اليهودية ـ المسيحية ـ الاسلام) صورة من ديانتهم القديمة وبين هذا وذاك يظل الوضع الراهن للمجتمع المصري بعيداً عن القراءة والبحث ، فهم دائما يفترضون له شكلا غير موجود .

وبمناسبة مرور خمسة وعشرين عاماً على المعرض الدولي للكتاب ظهرت ثلاثة محاور مهمة للتعبير عن هذه الأزمة .

معرض القاهرة الدولي للكتاب
٢٥
٢٦ يناير
٧ فبراير ١٩٩٣
الهيئة المصرية العامة للكتاب
أرض المعارض بمدينة نصر

المحور الأول : التركيز على بعض الاجتهادات الفكرية التي ساهمت في تطوير الثقافة المصرية كجهود العالم المصري جمال حمدان وخاصة كتابه الفذ (شخصية مصر) وكذلك جهود المفكر الوضعي زكي نجيب محمود ورؤيته لتجديد العقل العربي ومدى استجابة هذا العقل للتجديد ، واي تجديد كان يقصده الرجل . وكذلك تمت مناقشة العالم المصري المقيم بالولايات المتحدة الأمريكية وهو الدكتور رشدي سعيد في كتابه القيم عن «النيل» ولقد قدم دراسة علمية جيولوجية وافية لهذا الغرض .

المحور الثاني : وهو مناقشة «قضية الارهاب» في مصر وقد توزعت بين اتجاهات ثلاثة :

الاتجاه الأول : وهو اتجاه حماسيٌ لا يملك رؤية اجتماعية لهذه الظاهرة الخطيرة في المجتمع المصري ، فراح يعدد الاتهامات ومدى إرتباط هذه الظاهرة بقوى سياسية في الخارج ، وراح كذلك يذكر بأفعالهم تجاه رجل الشارع وكذلك تجاه الدولة . وقد استوعب هذا الاتجاه كثيراً من الكتّاب والفنانين وربما يكون هذا أقرب إلى حالتهم الانفعالية . دون دراسة أو تمحيص .

الاتجاه الثاني : وهم من الذين تعاملوا مع الظاهرة باعتبارها انحرافاً اجتماعياً عن مسيرة المجتمع السليم وحاولوا اكتشاف اسباب هذه الظاهرة بعيداً عن الانفعال ، فركزوا على تشوه الطبقات الدنيا وهامشيتها داخل المجتمع ، وكذلك اضطراب وتردد الطبقة المتوسطة لغياب مشروعها الخاص . ومن هنا كانوا أقدر على التحليل العلمي .

الاتجاه الثالث : وهو اتجاه اسلاميّ مستنير ، يرى في هذه الحركات ابتعاداً عن

الإسلام الصحيح او بمعنى آخر، إبتعاداً عن الدين الرسمىّ، المتحقق داخل السلطة سواء برموزه الدينية او بمؤسساته العريقة كالأزهر. والمتامل يرى أن الاتجاهين متفقان على أن يلعب الدين دوراً سياسياً فى حماية الدولة والمجتمع.

المحور الثالث: وهو التنوير»

لاشك أن انهيار المنظومة الاشتراكية قد اثر كثيراً على الجانب المعرفى لها، وباتت الأسئلة مشروعة والتشكك ذريعة فاعلة للتخفيف عن النفس، والاجتهاد فى اكتشاف الصورة كاملة بعيداً عن الارتباط العاطفى والوجدانى، ناهيك عن العمل السياسى الوقائعى الذى يتطلب قدراً من البرجماتية ومن هنا ظهرت فكرة «التنوير» إلى حيز الوجود مرةً ثانية بعد ان عالجها المثقفون المصريون فى الثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن. وقد ركز الباحثون بالاجماع على تضييق مفهوم التنوير حول فصل الدين عن الدولة ولم يكشفوا عن المسار التاريخى الطويل لهذه العلاقة المعقدة فى المجتمع المصرى وربما المجتمع العربى كله، ولم يشيروا ولو مرّة واحدة إلى أن فكرة التنوير ترتبط بنظام سياسى متعدد المؤسسات لكل منها دور فى ترسيخ مفهوم الدولة المدنية. وغالبا ما يتحدثون عن التنوير قياساً على النهضة الأوربية.

إن حركة التنوير الجديدة تحتاج إلى مثقفين من نوع آخر، لم ينشغلوا لفترات طويلة من أعمارهم بأيديولوجيات اخرى.

هذا على الصعيد العقلى أما على الصعيد الإبداعى، فقد بلغت الندوات الشعرية حداً مروعاً من الهبوط والفقر والفوضى مما اضطر معظم شعراء مصر الحقيقيين إلى مقاطعتها، مثل محمد عفيفى مطر ومحمد سليمان ومحمد صالح وعبد المنعم رمضان ومحمد فريد ابو سعده وغيرهم وذلك لغياب السياق المطلوب فى اختيار شعراء الأمسيات، فما الذى يجمع بين عباس بيضون ومحمد مهران السيد ومحمد عيد ابراهيم واحمد سويلم؟ هذا السياق يكرس دائما للقصائد الرديئة او المتوسطة فى احسن الأحوال.

ثانيا: كيف يقوم فرد واحد مهما كانت قدرته وخبراته على عملية الاختيار؟ وإنى ادعو الهيئة المصرية العامة للكتاب فى معرضها القادم أن تشكل لجنة من الشعراء والنقاد بمختلف اتجاهاتهم ومذاهبهم، تقوم بعملية الفرز والا يتجاوز عدد شعراء الأمسية الخمسة، وأن يكون الشرط الأساسىّ لهذا الاختيار هو الشعر، والشعر فقط.

اما المقهى الثقافى فقد تحمل وحده الوجه الجاد للثقافة المصرية وكان أكثر ديمقراطية فى اختيار الأعمال الأدبية التى تمت مناقشتها، كما سمح ولأول مرّة ان تناقش «قصيدة النثر» فى مصر من خلال ندوتين متميزتين، نوقش كذلك «مفهوم النص» باعتباره جنساً مخالفاً للقصة والقصيدة وذلك من خلال ندوتين أو أكثر.

أما مخيم الإبداع فكان الذاكرة الحقيقية لهذا الشعب لانه استضاف عدداً كبيراً من الفنانين الشعبيين، استطاعوا ان يوصلوا هذه الروح التى انقطعت إلى جذورها النقية بعيداً عن عمليات المثاقفة التى أرهقت أرواحنا وابداننا. ومن الاشياء الجديدة لمعرض هذا العام هو انشاء الجوائز وإن كنا سعدنا بفوز الروائى عبد الفتاح الجمل لماله من فضل على الثقافة وخاصة فى الستينيات وان روايته «محب» الفائزة تستحق التقدير

اما جائزة الشعر فقد جاءت مخيبة للآمال والتوقعات كيف يحصل الشاعر فاروق شوشة على الجائزة، بينما اللجنة اقرت غيره؟

اما جائزة القصة القصيرة فقد ذهبت لمن يستحقها وهى مجموعة البستان للقاص (محمد المخزنجى).

ولم يبق إلا ان نشير إلى الجائزة الخاصة التى حصل عليها ديوان احمد طه «الطاولة ٤٨» ربما لتشير إلى وجود جيل جديد يستحق النظر والاهتمام.

اما عن سلبيات التنظيم العام للمعرض فهو وجود ميكروفونات لدى دور النشر شوشت على حلقات البحث طول الوقت.

كما أن المعرض يحتاج داخِلَه إلى خريطة تساعده على ارتياد المكان الذى يريده حتى لا تحدث الفوضى والزحام بدون مبرر.

ومن السلبيات التى اثرت كثيراً على مستوى الندوات تخلف بعض الباحثين عن الحضور رغم موافقتهم على الحضور.

إن المعرض تظاهرة ثقافية كبيرة تستطيع من خلاله التعرف على الجديد والحديث فى الثقافة والإبداع العربى والمصرى على وجه الخصوص، وكذلك على القليل من الإبداع والثقافة العالميتين رغم ارتفاع أسعار الكتب وبخاصة دور النشر الخاصة ■.

فتحى عبد الله

حرب النثر والشعر في معرض الكتاب

في إطار اعمال «المقهى الثقافي» احد تجمعات معرض القاهرة الدولى للكتاب تم الاعداد لندوتين لمناقشة حركة قصيدة النثر. الأولى شارك فيها الشعراء: محمد عيد إبراهيم، فتحي عبدالله وعبدالعزيز موافي بالاضافة إلى الشاعر اللبناني عباس بيضون الذي اقتصر اشتراكه على المناقشة الحامية بين جمهور اغلبه اتباعى سلفى من جهة ودعاة الخروج والانقلاب على اطر وجماليات لا تمثل المرحلة من جهة اخرى.

وخُصصت الثانية لمناقشة اطروحة جماعة «الأربعائيون» الخاصة بقصيدة النثر من زاوية مبررات الوجود وكيفياته وملامح المغايرة عن الواقع الشعري القائم.

والملاحظ ان القاسم المشترك بين الندوتين هو توجيه الجمهور لدفّة الحوار وجذب المشاركين إلى ارض اسئلتهم والانشغال بها عن القضايا التى ينبغي التصدي لها بالفحص والتمحيص. وقد جاءت اغلب الأسئلة مكررةً، معادة ومتركزة حول النقاط التالية:

ـ خروج الشعر على النسق الخليلي واكتفاؤه بالتفعيلة المفردة كجذر عروضي هو الصى تحرّر مسموح به حتى يمكن الفصل بين الشعر وما هو نثر.

ـ نزوع الكثيرين من شعراء قصائد النثر نحو الغموض والتركيبات الصعبة المقفلة مما يحدث القطيعة مع الجمهور.

ـ رفض هؤلاء الشعراء لمسالة التدرج في عرض إبداعهم واحتقارهم للجماهير ووصفها بالغباء وعدم الفهم.

ـ الإنفصال عن الثقافة العربية والبلاغة العربية والارتماء في احضان الشعر الأوروبي والأمريكي هى السمة السائدة في كتابات هؤلاء الشعراء.

مما دفع بالمتصدين للرد على هذه المقولات إلى العودة للبديهيات ورد المركبات إلى جزئياتها البسيطة وعدم الخروج في كل ذلك عن الخطوط العامة المتعارف عليها.

يقول عبدالعزيز موافي في تعقيبه على احد الأسئلة:.

«إن قصيدة النثر او النسق النثرى تعتمد الايقاع ولا تعتمد الأوزان الخليلية إذ ليست البحور الخليلية كل الإيقاع كما انه لا يوجد شعر متماسك بدون إيقاع، وإذا راينا الشعر الموزون المقفى فسوف نجد فيه نماذج رديئة لا تحصى بينما توجد قصائد لا تعتمد الوزن الخليلى على درجة عالية من الدقة ولكنها تحتاج إلى ان يتعامل المتلقى معها وفق مقاييسها وليس وفق مقاييسه الجاهزة اما احتقار الجماهير من قبل شعراء النثر فإننى اقول ان الجمهور لا يقرا حتى الشعر المكتوب باللغة العامية ولا يعرف شيئاً عن شعراء عظام امثال فؤاد حداد او جاهين إلا ما ذاع من انتاجهم وانتشر بواسطة الاذاعة والتلفزيون».

وتناول «عباس بيضون» طبيعة الخلاف والعداوة بين الجمهور وشعراء النسق النثرى من زاوية «لكم دينكم ولي دين» كهدنة مؤقتة وذلك في نقاط محددة:

ـ ينبغي ان ننظر في هذه الخصومة ملياً فهى في الغالب خصومة متحاربين، ان ارفضك قبل ان تتكلم وقبل ان انظر في كتابك لأنك غير شرعى، وإذا كانت الخصومة خصومة متحاربين فهى حرب اهلية وإذا كانت كذلك فلن نستطيع ان ننتج ثقافة.

ـ إننا نتعامل مع بعضنا تعامل حزبيين، اقف عند عبارة فاسدة او صورة منحولة لاقول لك: تلك هفوتك ولااريد ان اري وجهك او اقرا لك كتاباً.

ـ اكتب القصيدة النثرية منذ دهر ولكنني واثق انها لن تدوم، نحن لا نكتب خلودنا نحن نكتب لأننا لا نجيد التعامل مع الواقع إلا هكذا او عبر هذا النسق ولانضمن اى استمرار لأى شيء، اراجو ن كان شاعراً لقيطاً، منبوذاً ولكنه اليوم كلاسيكي ماذا يعنى ذلك؟ نعم نحن لا نكتب شعراً إذا كان التصنيف هو المهم، نكتب اى شيء آخر، نكتب اللاشيء إذن ضعوه في خانة خاصة به وسموه كما تشاءون ثم تقابلوا معه عن طريقه هو وليس عن طريق آخر.

ـ إننا نحيا في ثقافة مفتتة لا مجال فيها للحوار بين اطرافها ولا يمكن ان يعبّر عنها خطاب واحد، الشاعر هو حارس اللغة وعندما يفقد هذه الوظيفة لا يكون شاعراً.

ـ القصيدة النثرية موجودة في العالم العربى منذ ثلاثين سنة، وثلاثون عاماً من النتاج تستحق ان ينشغل بها مهتمو الثقافة وبالنسبة لى اجده امراً غريباً ان ادافع عن قصيدة النثر واحسب انه ليس من واجب

الروائى ان يدافع عن فنه. هذا هراء، لست حزبياً ولا وطنياً ولا نصيراً او متبنياً لهذا النسق، يكفينا عبئاً ان نكتب وليس بمقدورنا ان نوصل قصائدنا للناس.

ـ هذه الخصومة تستحق دائماً ان نعتذر للجمهور لأنها تقحمنا فى ما لا نحب وتقحمه فى ما لا يحب وهذه الغربة لا تسرنا ولا تسر احداً وثمة الم عندما نكتشف اننا نكتب نصا لا يكاد يقرا.

ـ الشعر فن الحدس لا يقوم بمعيار او قاعدة، وإذا ظننتم ان المتنبى قُرىء بقواعد فانتم مخطئون ففى نص المتنبى ما لا يُستنفد وقراءته لا تستنفد حتى من قبلنا ولو حُزْنا كل معانيه وجميع صوره لكان نسياً منسياً ولكنه مازال يثير اسئلتنا ولأنه يلامس باطننا وحياتنا، ولأننا نستطيع ان نتقمصه فهو حى لذلك كل ما اود ان اقوله إننا لا نستطيع ان نعطى للشعر شهادة ميلاد.



* محاكمة «الأربعائيون»:

فى الندوة الثانية التي خصصت لمناقشة تجربة «الأربعائيون» بدا ناصر فرغلى ومهاب نصر بإلقاء بيانين يوضحان الخطوط العامة للمجلة ودوافع بروزها إلى الساحة فى هذا الوقت.

ناصر فرغلى: الخطاب الحداثى العربى هو صنو الخطاب الديني الماضوى وسليله ولو سلالة الابن العاق من حيث انه يجعل من التراث ـ الدين ـ الماضى مادة عمله الأساسية، ويؤكد ضمناً على ان ذلك الخطاب الماضوى هو مصدر المعيارية، فلا يمكن إصدار حكم الاجترار على الأصولية المزامنة دون القياس على نموزج الماضى ، ولا حكم الإصلاح من « لوثر » إلى « محمد عبده » دون القياس على الماضى، ولا حكم الهدم والنفى والقطيعة من «ادونيس» إلى «عبدالمنعم رمضان» دون القياس على الماضى، إن الذى يجمع بين هؤلاء جميعاً رغبة فى تنظيم العالم او إعادة تنظيمه لكن ذلك التركيب حتى إن وصل إلى درجة النقض لا يستمد عناصره إلا من هناك وراء. لم يحدث إذن غير الاحتفاظ للماضى بحق الفعل والاكتفاء برد الفعل ولم يكن سوى استبدال فكرة النبوة المضادة بفكرة النبوة.

بقرار سلطوى تمكنت الحداثة من المركز، لكن على ميمنته وميسرته هامشين ، هامش ماضيه وهامش مستقبله المحتمل، اولهما هامش يضيق لحسن الحظ وهو هامش ما قبل الحداثة وثانيهما يزدهى ويتسع وهو هامش ما بعد الحداثة. ومن هنا ناتي وتاتى «الأربعائيون».

إن نزعة تشييد عالم موازٍ وتفنيد الماضى لم تات إلا على حساب العالم الحقيقى والواقع المعيش والذات المتعينة التى لها اسم وماض خاص وخبرات شخصية وتجارب صغيرة هى بعينها الحياة، ولا حياة غيرها، وليست تلك الذوات المغدورة والتجارب المهمشة إلا هواء ما بعد الحداثة، لم تعد الكتابة خارج التاريخ تغرى احداً لأنها بقدر ما هى للجميع فهى ليست لاحد على الاطلاق.

«الأربعائيون» كذلك ليست نافذة لعرض اكتمال جسدٍ بصيغة جثة، ليست إلا مختبراً لقناعاتنا اولاً باول، لذواتنا والآخرين، غرفة تتكثف فيها التجربة الإنسانية وتشتبك وتصطدم تتغير تحت ضغط رابط العمل انعكاساً حياً لأنموذج جيلنا حال الانبناء، سلسلة طويلة من الاستقطاب والطرد، من

الاقتراب والتباعد، من فرز لم ينته بعد.

* مهاب نصر:

التبرير يبدو سهلاً يسيراً كانه قفز على التعين بالارتماء فى احضان ما يسمى الهامش، الذى بدوره يبدو انه مؤكد ضمناً ومعين ضمناً ففى اللحظة التى يتسلم فيها اوراق الاعتراف به من زمرة المشايعين الموسومين بالآتى والبعيدين عن مركز السلطة لا يكون قد نجح فقط فى القفز فوق تعينه لذاته بل انه وبضربة معلّم ينجح فى استكناه الهامش ذاته، إذ يحدده كشخصية اعتبارية يكفى اصطفاؤها كمرجعية لاضفاء القيمة والمشروعية على النص.

إن خروج «الأربعائيون» كمجلة، كمشروع هو على درجة ما من الاعداد والتنظيم تسمح له بالوجود كيانا فيزيقياً مهماً تراوحت عناصر كينونته او اضمرت ضرباً من عدام التوائم الكامل احياناً فهى فى النهاية قد نجحت فى الخروج بين دفتين، وبين هاتين الدفتين كان ثمة مكان يتسع لعناصر من الهامش الحقيقى حيث الهامش نفسه لم يتحول بعد إلى ايديولوجية ولم يصل إلى درجة من درجات التنظير المتماسك.

لقد سمحت هذه البقعة بالاختلاف لأنها فى الحقيقة كانت تقف فى الخارج تماماً متجاهلة إياه احياناً او متشاغلة عنه احياناً اخرى، لقد سمحت حتى بالتساؤل الساذج والخبيث فى آن واحد الساعى فقط لتحقيق اغراضه.. هل ثم اختلاف حقاً؟

إن هذا التدمير اللحظى الداخلى والخارجى هو الذى يدفع بالاشخاص.. بنا افراداً إلى ان تظل افعالنا حرة لأنها ابنة السؤال الشخصى عن الحقيقة المهددة دائماً فى سياق الداخل والخارج.

لقد وجدنا هنا.. نعم فقط لأننا اردنا ذلك.

وبفتح باب المناقشة تكررت نفس الأسئلة السابقة التي تتمحور حول الفصل بين ما هو شعر وما هو نثر على أساس الالتزام بالتفعيلة، ونفس الاتهامات لشعراء النسق النثري، وقد حظى الهجوم غير الموضوعى بتصفيق حار من الحضور - اغلبهم من الأقاليم - مما يشير إلى نقص خطير فى الوعى وفى الإحاطة بما يفرزه الواقع الآني من جماليات خاصة ان قضية التخلى عن اوزان الخليل مطروحة منذ ثلاثين عاماً.

مما يزيد من عزلة الشعراء وصنّاع الثقافة عن القراء والتخلى - مجبرين - عن دورهم القيادى لأصحاب الثقافة الاستهلاكية التابعين لذوق العامة المنشغلين بصناعة القوالب والقتال دونها حتى الموت والاكتفاء باعادة تاويل مصطلح «الجماهير» اى جماهير؟■

كريم عبد السلام



انكسار الروح لجيل الثورة

قد يبدو أن بعضا من الازدهار والتجدد والنضاره التى تعيشها الرواية المصرية العربية الآن يثبت ويؤكد عدة حقائق فكرية وجمالية .. إهمها ان الرواية عند جيل الستينات والأجيال اللاحقة اصبحت اداة تاريخ وتحليلا وتفسيرا وفهما للحياة السرية ولجدل صعود وسقوط وازمات ثورة يوليو ٥٢ وما احدثته من تعديلات طبقية فى قلب وشبكة العلاقات الاجتماعية غيرت النسب ومعدلات التوازن بين الطبقات ، وبالتالى غيرت القيم والرواية الجديدة [انكسار الروح] لمحمد المنسى قنديل تؤكد هذه الظاهرة بجهد فنى وفكرى لايخلو من تعثر فى تجاوز وحل مشكلات التقاط الجوهرى فى اللوحة الانسانية الدرامية لعمليات التحول والانتقالات الاجتماعية والتاريخية العنيفة فى كل من مرحلة صعود المشروع الناصرى ثم حصاره وانتصار الثورة المضادة التى احدثها السادات فى اوائل السبعينيات وما حدث من ارتداد وتراجع ومهادنة وتبعية ، وتدنٍ فى القيم .

وفى مثل هذه الحالات ، نجد أن أمانة الكاتب وإخلاصه سوف تمكنه أن يصور بصدق وشمول حقائق الحركة الاجتماعية

بشرط ان تضع الحركة الاجتماعية القضايا والمشكلات الحقيقية ، وتعمل من اجل إيجاد حلول لها ويجب الا تخضع امانة مثل هؤلاء الكتاب بالطبع للأحكام والقرارات التى يصدرها بعض الممثلين العاديين لهذه الحركة الاجتماعية ولا للاقوال التى تصدر عن كبار الكتاب انفسهم ، ذلك لأن مدى امانة او إخلاص هؤلاء الكتاب ، يتوقف على مدى القضايا التى تحددها مثل هذه الحركات الاجتماعية ومبلغ اهميتها فى تطور المجتمع والحياة .

وتتخذ البنية الشكلية لرواية [إنكسار الروح] شكل المنولوج الطويل الذى عبره وخلاله يسرد ويقدم البطل الرئيسى (على) ابن عامل النسيج المناضل . احداث ووقائع وشخصيات الرواية .. إنه منولوج حزين مثقل باللوعة والأسى والاحساس بالافتقاد .. ينحو فى بعض المقاطع نحو لغة الشعر وصوره التعبيرية المكثفة والمركبة ، غير انه يضيق احيانا عن تجسيد وإيصال الدلالة والهدف والقصد الاجتماعى الذى يريد ان يبلغه الروائى للقارىء ، كما انه يقع احيانا فى الرتابة والملل ويصبح إيقاعه بطيئا يصيب القارىء بنوع من السأم ، ويبدأ المنولوج بهذه العبارات الحارة التى تلخص لنا جو وبعد ودلالة الرواية .

ماذا أقول لك يا فاطمة .. يا غرامى الحزين ؟ يالها من بداية تقليدية ابدا بها حكايتى معك .. ولكنى خائف ان اسلك إليك الطرق الاخرى فاتوه منك وتتوهين منى .. كما هى العادة .. من العبث ان اصف لك الإرتجافة التى تهز كل خلية من جسدي لذكراك .. او احاول ان امنع تلك الدمعة التى


محمد المنسي قنديل

تكاد ان تطفر من عينى حين اذكر حروف اسمك الخمسة .. إن الزمن قد حول شوقى إليك إلى جوع جارف .. وإن العشق لشديد الوطاة على قلبى يا فاطمة .. إبرزى لى تجلى ذات لحظة .. مسى قلبى باطراف اصابعك لعله ينتفض وتعود شغافه الميتة إلى الوجيب .. إن عشقك هو زمن تكوينى . وصبابتى تمتد من شوارع المدينة الضيقة حتى .. شرايين دمى .. إنى مسكون بك . منذ لحظة البراءة الأولى التى رايتك فيها حتى درجة اكتمال وفساد كل شىء .

وقول الراوية (انه مسكون بفاطمة منذ لحظة البراءة الأولى التى رآها فيها حتى درجة إكتمال وفساد كل شىء . هذا الغلاف وسياج وإطار الحياة المضاعفة المتعددة الاشكال التى يعيشها جيل الثورة مجسدا فى كل من (على) و(فاطمة) منذ الطفولة ، وكلاهما من ابناء عمال النسيج المغمورين والمطحونين فى اسفل السلم الطبقى بمدينة المحلة .. حيث يعمل والد (على) فى احد المصانع الكبيرة ، اما والد (فاطمة) فيعمل فى إحدى الورش الصغيرة المنتشرة فى ازقة وحوارى المحلة ، وتتلخص فى طفولتهما وصباهما كل طقوس أبناء العمال ، ويتابع الكاتب بداب وواقعية نقدية شمولية وبصيرة جدلية حميمة هذه العلاقة بدفئها الانسانى ومشاعرها المتدفقة ليرقب ويرصد تعرجاتها وماساتها التى تولدها ماساة وملهاة حياتنا تعيشها فى فترتى صعود وانكسار الثورة ويقترب الكاتب حينا من حقيقة إدراك ان العلاقة بين الفرد والوضع الاجتماعى والتى تعمل من خلاله — أو ضده هى علاقة واضحة ومحسوسة مهما كان تعقدها وتشابكها ، وشخصيات الرواية الكاملة بنفسها تعيش وتعمل من خلال واقع اجتماعى ملموس ومعقد ، وترتبط العملية الاجتماعية فى كليتها وشمولها دائما بالشخصيات .

إن الخاص والعام فى هذه — الرواية يتحدان فى وحدة لا إنفصام لها مثل النار والحرارة التى تشعها .. ويشكل هذا الفهم بناء الرواية وتشكيلها الجمالى والفنى .. فيتوزع بين الوصف والتحليل والتخيل فى مزيج متناقض التعبير الادائى الرومانسى والواقعى وتبلور اللغة تتوالى علاقة الصداقة لتنمو للحب البرىء بين (على) (فاطمة) وتظهر وتختفى فاطمة بين مراحل موزعة واساسية من عمر (على) عانى فيها إكتشاف اولى أزماته التى ستشكل وجدانه ووعيه .. ابرزها اضراب عمال مصنع النسيج فى المحلة ومشاركة والده الفعالة (الاسطى نجيب) فى الاضراب فلقد كان عاملا قارئا للكتب السياسية والتاريخية وقيادة عمالية واعية ، وتخمد قوات الأمن

والجيش الاضراب .. ويعتقل الاب بطريقة وحشية .. ويغيب بعيدا وبعد فترة عناء يعيشها على وامه يحضر عبد الناصر لزيارة المدينة فى عيد العمال التى تستقبله بترحيب شعبى حافل ويكون على مبهورا بهيبة موكب وشخصية عبد الناصر ويقول لـه مدرس التاريخ ردا على تساؤله لماذا اعتقل عبد الناصر ابى ؟

يقول المدرس « كلا .. ابـوك لم يفهم بالضبط ان عبد الناصر معه .. الكثيرون لم يفهموا ذلك .. أنه ليس مؤذيا إلى هذا الحد .. هذه اخطاء الذين حوله .. » ويعلق على (لم افهم ماذا يقول . ولم ادر ماذا يقصد عندما تساءلت إن كان عبد الناصر هو الذى سجن ابى ، لم أكن اعنى ذلك بشكل او بآخر كان يبدو بعيدا . ولكن .. من يكون الآخر .. وهل كان ابى فعلا على خطأ ؟ » .

هذا الدرس يقدم النموذج للإزدواجية المدمرة التى عاشتها اجيال الثورة ، ومعاناتها من وصاية عبد الناصر البارانويائية على حركة المجتمع والانجازات الضخمة التى حققها فى الخارج والداخل .

إن (على) حائر بين الانجذاب والانبهار بعبد الناصر وبين مأساة إعتقال أبيه ، وتزداد حيرته وشكوكه عندما يراقب ويرصد بألم إنكسار وهزيمة احلام وطموحات ابيه بعد خروجه محطما من المعتقل وتجنبه لقراءة الكتب التى كان يلتهمها وستظل هذه الأزدواجية تحكم مصيره .. حتى يدخل كلية الطب ويفاجأ بقول أبيه .. (لولا عبد الناصر ما دخل أبناء العمال الكليات يا على ولما أصبحت طبيبا » .

ويعيش على فى حلم صعود الثورة يراقب بحيدة صراع الطلبة ونشاطهم السياسى .. حتى تقع الماساة وتحدث هزيمة ٥ يونية ٦٧ فيغرق فى النشاط السياسى وينحزب لتنظيمات الشيوعيين .. خاصة أن التيارات الاسلامية واليمينية بدأت تطل براسها .. لقد عانى (على) من الشهادة على ضحايا الهزيمة من الجنود القتلى والجرحى الذين كانوا يأتون إلى المستشفى بأعداد غفيرة .. ومنهم اخو (فاطمة) الجندى المحب للحياة هاوى تصليح السيارات وتربية الكتاكيت .

ويتساءل وسط ذهول الهزيمة ملخصا تساؤل جيله كله :

« ترى هل أخطأ عبد الناصر فى حقنا أم إننا نحن الذين أخطأنا فى حق انفسنا .. لماذا آمنا به إلى هذا الحد .. ترى هل آمن بنا هو ويعلق الزميل الشيوعى (علاء) قائلا « اتدرى ماذا أراد عبد الناصر ان نكون عشبا اخضر مزدهرا ويانعا ، ولكنه عشب متشابه العيدان العشبة تشبه العشبة بلا ادنى اختلاف .. ننحنى جميعا امام العاصفة .. ونخضع للقص والتشذيب ونمتص نوع السماد الذى يوضع لنا .. لم يرد منا ان نتمايز أن تخرج منا ازهار برية او احراش مليئة بالاشواك او حتى اشجار تنبت النبق والحصرم كان يحرص على تغذيتنا بالسماد المناسب ولكنه كان يقصنا فى الوقت المناسب أيضا .. كان فى بعض الأحيان يشبه الاب المهووس الذى يعتقد ان اولاده لن يبلغوا ابدا .. لذلك كان يخاف علينا من نوبات الجفاف وغلاء الأسعار وتطرف الأفكار » .

« ويعيش (على) وجيله سنوات مثقلة ، سنوات الصمود وحرب الاستنزاف وتبدى عبد الناصر مرهقا « تكاثرت الشعارات البيض فى فوديه وحاصرت وجهه .. ذهب الألق الذى كان فى عينيه وحل مكانه نوع من الانطفاء المضنى » .

وفى حومة التحدى للهزيمة وبناء حائط الصواريخ ومحاولة استعادة الحلم .. يموت عبد الناصر .. ويسقط البطل واقفا كأبطال الاغريق « اخيرا اصبح من المستحيل أن نسير وحدنا .. امتلأت كل الطرق بكل الناس .. هناك شىء ما انكسر فجاة .. تسربت من ثقب الروح كل احزان الفراعنة القدامى .. اختلطت آيات القرآن بتراتيل من كتاب الموتى ، وحاولت انا وهو أن نهرب إلى شارع جانبى ولكننا تلاطمنا فى الأجساد المظلمة .. مررنا باحد المقاهى وهو يطفىء انواره ويستعد للإغلاق ، ولكننى قبل انطفاء الضوء الأخير نظرت إلى وجه (علاء) فوجدته شاحبا ولامعا من أثر الدموع ، وقبل ان نغرق فى الظلام مرة اخرى سألت نفسى .. ترى هل لمح وجهى الشاحب اللامع أيضا ؟ » .

ويرتفع السؤال الرهيب « من الذى يصدق انه مات ؟ »؟ .

* *

لقد اعطى هذا العصر البطولى الفرصة لأفضل ابناء البرجوازية الصغيرة والعمال والفلاحين كى تترجم بشكل مباشر مثالياتها البطولية إلى واقع وكى تحيا وتموت لبطولة فى تطابق مع مثلها ... ثم انتهى هذا العصر البطولى برحيل عبد الناصر وعودة الثورة المضادة ، والطبقات القديمة وحيتان الانفتاح الاقتصادى ، واصبحت هذه المثل مجرد زينات سطحية وكماليات زائدة بالنسبة لحقائق الحياة اليومية الراشدة -

وامتد الطريق الراسمالى يستانف دوره لحصار المكتبات التقدمية لثورة يوليو ٥٢ عن العدالة الاجتماعية والتحرر الوطنى ، والقومية العربية ، وكان على الطلائع البطولية ان تكتفى لتفتح مكانا للمستغلين المنحطين الطفيليين من المضاربين والمحتالين الذين اجهضوا نصر اكتوبر ٧٣ وحولوه إلى مشاريع إستثمارية إستهلاكية طفيلية وشركات لتوظيف الأموال وبنوك اجنبية ... إلخ .

والآن لم يعد الاندفاع وراء المثل تلك المثل التى كانت نتاجا ضروريا للمرحلة السابقة .. امرا مرغوبا فيه من احد ، وكان لابد ان ينقرض ممثلو تلك المرحلة من الجيل الذى ترعرع وسط تقاليد العصر البطولى .

ولقد كانت حتمية إنهياره وفشل الطاقات التى ولدت فى مرحلة الثورة وعصر عبد الناصر موضوعا مشتركا فى كل روايات جيل الستينات وما تلاهم من اجيال والتى دارت معظمها حول زوال الوهم فى تلك الفترة ولعل ابرزهم صنع الله ابراهيم ، وجمال الغيطانى ، وبهاء طاهر ، وعبد الحكيم قاسم ، وإبراهيم عبد المجيد وابراهيم اصلان .. إلخ

ورواية (إنكسار الروح) لمحمد المنسى قنديل واحدة من هذه الروايات حاولت ان تصور الانتقالات والانهيارات والتحولات فى جدل العملية الاجتماعية فى مرحلتى عبد الناصر والسادات مرحلتى الصعود والسقوط الطموح والمعارك والانكسار والتدنى والمهادنة والتبعية التى احدثتها الثورة المضادة التى أطلت براسها فى عام ٧١ ....

هذا القصد الاجتماعى والرؤية الواعية الطازجة لاحداث المرحلة التى عشناها عبر مرحلتى الثورة والتى التقطناها من قراءة الرواية ، جسدت وقدمت فى بناء سردى غنائى ... له طموح الاداء الشعرى المثقل بالتخيل والصور المركبة والمجازات والرموز الدالة المتعددة المستويات للمعنى .

فالراوية (على) نموذج جيل الثورة حولته معاناة الفقر والقهر واسى وتعاسة ابناء عمال النسيج فى مدينة المحلة إلى شاعر ، وكانت علاقته (بفاطمة) الطفلة والصبية والشابة .. نموذج الفتاة المصرية الفقيرة الفاتنة فى براءة والمحبة للحياة والمرح .

هذه العلاقة توازى وتبنى بناء متداخلا مع احداث الوطن التى عاشها وخبرها بوعى (على) ... إن فاطمة التى يملأ حضورها الحى الأنثوى حياة (على) ... تظهر وتغيب وتختفى فى مراحل حاسمة من حياة (على) مرحلة إعتقال والده ومرحلة إجتيازه امتحان الثانوية العامة ، ومرحلة صدامه مع السلطة وإصابته بيد الجماعات الإسلامية ، قبل حرب أكتوبر واندلاع مظاهرات الطلبة .. كانت هى التى تمنحه اليقين والتعلق بالأمل والحياة لعلها فى النهاية رمز غير موفق فى بنائه وتجسيده لمصر التى تسعى وتناضل اعداءها فى الداخل والخارج ، ونلمح رغم تورمات الحكى والسرد والتفصيلات الزائدة فى الوصف والتحليل محاولة الكاتب ان يمزج نبرة الحقيقة بالرواية (الوهمية) التى تكاد تنحو منحى الرمزية فى بعض الأحيان المرتبطة مع ذلك بمقدرات الحلم

والدليل على ذلك النهاية الرمزية الساخرة والماساوية التى تنتهى بها احداث الرواية كدليل بشع على انهيار احلام الثورة وانكسار روح جيلها ، فقد غابت (فاطمة) ... ضاعت إلى الأبد وياس على من البحث عنها ، وفى لحظات ضياعه قاده احد الزملاء الخبراء ببيوت الدعارة إلى بيت له تاريخ فى المدينة (هو بيت الأشراف) منه كانت تخرج المواكب الصوفية تطوف بالمدينة وإليه تعود وفى الليل تعقد حلقات الذكر والأدعية هذا البيت اصبح بيت دعارة وفجور ، وفيه التقى (على) بفاطمة تبيع جسدها ... ولقد حاول باستماتة ان يخلصها من هذا الدرك ويخرج بها غير ان الآخرين المجهولين ضربوه حتى الموت وقذف به إلى الخارج فى غيبوبة الوعى ... يردد فى ضعف وانكسار هذه الكلمات الدالة (ثم سمعت صوت الباب وهو يفتح .. هل جاءوا كى يضربونى مرة اخرى ؟ هل جاءوا كى ينقلونى إلى مقبرة بعيدة .. كى ينفوا التهمة عن انفسهم ؟

كانت (فاطمة) هى التى جاءت .. عارية تماما ... شاحبة تحت القمر المتشاحب .. رايت شعرها يشبه غزل القطن المهوش فى شوارع بلدتنا القديمة ... ورايت ثدييها اللذين كانا مثل اول برتقالتين تقاسمناهما معا .. ورايت استدارة بطنها التى نمت عليها ذات يوم براسى ، فشعرت براحة لم احسها بعدها ... رايت الشعر الأشهب ... مثل حرقتى وقهرى .. ومالت على حتى احسست ملمس شعرها .. وشممت رائحة جسدها .. وتخيلت انها سوف تعطينى لمسة ساحرة من لمساتها فتدب فى الحياة ولكنها كانت تحمل فى يدها قطة صغيرة ... عاجزة عن المواء .

وضعتها فوق صدرى فانكمشت القطة واستكانت على ، ونهضت فاطمة .. ابتعدت واغلقت الباب خلفها ... وظلت القطة رابضة فوق صدرى المجروح عاجزة عن الحركة مثلى تماما

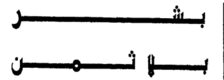
تمت الدورة وانقضى كل شىء يافاطمة ... ياغرامى الحزين »

....

إن هذه الرواية فى النهاية رغم عدم تركيزها الدرامى ، وضعف بنائها ونماذجها الثانوية ، وغرامها بالثرثرة .. محاولة لتقديم نوع من نموذج البطل فى حضور الواقع الاجتماعى الموضوعى وإظهار هذا الواقع ومفاصله تتخلع امام عينيه و« وعينينا » لكى ينتظم بطريقة اخرى على الا يقل صحة عنه . ■

عبد الرحمن أبو عوف





بشر بلا ثمن

تعشش المفارقة على شجرة حياتنا ، حتى لتكاد تغطيها . المفارقة بين خطاب يمجد الإنسان باعتباره أسمى الكائنات ، والمستخلف فى الأرض ، وعماد ثروة مصر ، وبين واقع موضوعى ، تاصلت فيه او تكاد ، سياسة إهدار الطاقة البشرية ومسخ حضورها وفاعليتها وياويلك لو كنت ممن يؤمنون مثل بلاتينوف بأن الشعب بدون اى إنسان ناقص ، على اساس ان كل إنسان هو مشروع فلسفى تاريخى متكامل ولا غنى عنه . فانت تعرض نفسك بهذا الاعتقاد « الرومانسى » للانتحار فى عالم أصبح يتعاطى ايديولوجيا اختصار البشرية ، كما يتعاطى قرصاً من الاسبرين او قضمة من الهامبورجر . والغريب أن الدراسات المعنية بالتنمية البشرية ، وبالموارد البشرية فى مصر قد تناولت كثيرا ، وطويلا ، قضايا إهدار الطاقة البشرية ، لكنها ظلت تفعل ذلك ـ وكانما عن عمد ـ من منظور جزئى ، اى أن تنظر إلى القضية من زاوية التعليم مرة ، والإسكان ثانية ، او الصحة ثالثة ، وهكذا . دون أن تعنى بتقديم رؤية شاملة لأوضاع الموارد البشرية ومآلها عبر احقاب التطور التاريخى الاقتصادى الاجتماعى السياسى المختلفة . من اجل ذلك اعتبر د . اسماعيل صبرى عبد الله ، دراسة الخبير الاقتصادى د . احمد الحصرى « بشر بلا ثمن » الصادرة فى سلسلة كتاب الاهالى ، دراسة تتميز « بالجدة والجدية » ، وانها افلتت من ساحة الجدل النظرى ، واشتبكت مع الواقع المصرى ، عبر آلاف التفاصيل والأرقام ، وبمنهج سليم يضبط ويربط ويحلل فاحمد الحصرى الإعلامى البارز بالتجمع والأهالى والحاصل على الدكتوراة من موسكو ، يتعامل مع التاريخ باعتباره من صنع البشر ، وليس من صنع النقود او التكنولوجيا ، ويتعامل مع التخلف باعتباره قضية مجتمعية ، وليس مجرد نقص كمى فى رءوس الاموال والتقنيات والخبرات . لدى الكتاب يقين تختلف مع حيثياته وقطعيته ، لكنك تتمثله وتستشهد به . فالدراسة تسعى منذ سطرها الأول ، وعبر مدخل يطوف بالعالم ، والعالم الثالث ، وصولا ، عبر التاريخ الحديث ، إلى مصر ، إلى تقديم حكم مدعم بالوثائق والمستندات فى شان مدى اهتمام القطاعات الحاكمة فى مصر ، منذ الاحتلال الانجليزى ، بالموارد البشرية ، ومدى قدرة مشروع هذه القطاعات على النهوض ، او تكبيل وتشويه ، الطاقة البشرية ويجتهد الباحث ، وان اختلفنا مع بياناته وتحديداته واستنتاجاته فيرى ان كل ما حدث ، اننا انتقلنا من اقتصاد القطن ، وفق التقسيم الدولى القديم للعمل ، إلى اقتصاد النفط ، بمعنى اقتصاد الريع والخدمات ، فى التقسيم الجديد ، يوضح ذلك فحص بنية الموارد البشرية ، وديناميكيتها التطورية ، وعلاقتها بالهيكل الاقتصادى ونمط التنمية المتبع فى آن . لأجل ذلك يرى

الباحث ان الدراسات الفنية ـ القيّمة ! ـ كدراسة بنت هانسون وسمير رضوان ، وتقارير وزارة العمل ومكتب العمل المصرى ودراسات جهاز التعبئة والإحصاء وغيرها ، اسقطت ألابعاد التاريخية والسياسية والثقافية ، لقضية الموارد البشرية بل ونراها حين تقدم توصيات محددة فى مجال التعليم والتدريب المهنى تتناسى انهما ايضا مصممان للتوافق إلى حد كبير مع اتجاهات هيكل العمالة ونمط التنمية ، ولا يصلحان وحدهما كاداتين لمصادمة هذا النمط ، إن كان هناك من يريد مصادمته . ويعلل الباحث لهذا ، النقص الذى دابت الوزارات على الشكوى منه فى مجال إقبال الدارسين على مراكز التدريب المنتشرة فى البلاد .

[تدريب مجانى + حافز مادى] . دون ان تسال نفسها اين الخلل ؟

ومثلما الغى البرلمان الانجليزى ١٨٢١ الشركة الملكية الافريقية لتجارة الرقيق ، بعد أن تحقق الانتصار الكامل للنظام المصنعى ، فإن النظام الاقتصادى الراهن بعد أن دانت السيادة بفلسفته وحسب اننا فى « نهاية التاريخ » يحاول ان يلغى تاريخه بزيادة جرعة رطانة المؤسسات الدولية التى تعبر عنه ، عن الفقر والتنمية البشرية ويكشف البحث عن الآثار المدمرة لمديونيات العالم الثالث ومصر ـ على الموارد البشرية ، وارتباط تجديد انتج القوى العاملة ، بل وتجديد الإنتاج نفسه ، بالمراكز المتقدمة ويبين بالأرقام التشوهات بين القطاعات المختلفة للاقتصاد فيما يتعلق بالعمالة ، والتشوهات داخل القطاع الواحد ، وشيوع عمل المراة والأطفال وكبار السن ، وشيوع نمط العمالة اللازراعية فى الريف ، بين عمال التراحيل والأجراء سابقا ، وازدياد ترسخ ازدواجية الأجور بين القطاع المرتبط بالشركات الدولية والقطاع الوطنى المحلى . ويتابع البحث بدقة إحصائية ايضا قضايا تزايد اعداد المدراء والاداريين واشباه البروليتاريا على حساب العمالة الصناعية الماهرة ، كما يتابع نسب التحصيل الفنى والثقافى والأمية ومستوى التاهيل ومعدلات البطالة . ومعدلات النزح بالنسبة للموارد الوطنية المادية والبشرية على ايدى الاستثمار الأجنبى ومعاونيه .

وإذا كانت النسب فى العالم الثالث تشير إلى أن الإنفاق على التسليح اضعاف الإنفاق على الصحة ، وضعف الإنفاق على التعليم ، وانه يوجد جندى لكل ٢٥٠ فرداً وطبيب لكل ٣٧٠٠ ، فإن الأرقام فى مصر ليست بعيدة عن ذلك . وليس بعيدا عن الجميع ايضا « الالتزام الكنسى » بالوصفات الدولية الداعية إلى تقليل دور الدولة فى الحياة الاقتصادية والاجتماعية ، وخفض النفقات العامة ، وإلغاء دعم الصحة والتعليم والإسكان ، برغم الواقع المأساوى للقوى البشرية فى تلك البلاد ... الواقع الذى يثبت التاريخ انه كان صنيعة للنظام الاقتصادى المهيمن ، الغربى ، وآلته العسكرية سابقا والمخلّطة حاليا .

ويختلف الباحث عمن يرون فى المرحلة الناصرية نموذجا تنمويا مختلفا ، او « تطور لارأسمالى » ، بتعبير بريما كوف فى كتابه الشهير ، والذى تبناه لفترة الراحل د . فؤاد مرسى . ويرى أن مشروع رأسمالية الدولية ، الذى ساد وقتها كان يهدف أساساً للإسراع بالتطور الراسمالى وتمكين البورجوازية المصرية ، وليس تمكين غيرها ! وايضا تتدخل الأرقام هنا بغزارة .

مثلا احتكر تجار الجملة فى الستينيات ٩٣ ٪ من حجم الدورة السنوية لقطاع الغزل والنسيج العام !

وقد دخلت التشوهات إلى النسبة بين إجمالى قوة العمل وإجمالى السكان ذاتها ، ناهيك عن التشوهات الأخرى فى انماط توزيع القروض والائتمانات ، وفى معدلات نمو القوى العاملة داخل القطاعات المختلفة ـ كانت اجهزة « الضبط » من اعلاها ـ وكذا تشوه حركة الهجرة الداخلية والتوطن وتوطين المشروعات [دور القاهرة هنا] . ولقد اثبتت إحدى دراسات جهاز التنظيم ان بمصر موظفا لكل ٢٣ من السكان بينما فى انجلترا وفرنسا لكل ٩٩ و ٨٧ على التوالى . ويشير رقم واحد إلى مقدار الخسارة التى لحقت بقطاع الدولة بعد الانفتاح حيث انتقل ٨٥ ٪ من موظفى الرقابة بالبنك المركزى ، إلى البنوك الخاصة ! ويأتى اخيرا وتتويجا لكل ذلك الخلل الأكبر المتمثل فى نقص نصيب الأجور من الدخل القومى ، لصالح ارتفاع نصيب عوائد التملك . ناهيك عن المهدرات التى تكاد تطيح باستقرار البشر ، من جراء التقلبات والتصفيات وانعدام تناسب الأجور مع تكاليف الحياة ومع مستوى التاهيل . كتاب مرهق للقارىء .. للعقل .. للضمير .. لكنه كتاب ■

مصباح قطب





خارج السور

○ بما فى المشيئة من ليلتك يرفع الفجر باوانه ، ومد يحى الأخير/نقول : الا فليكن تعب/وغيمة هذا البهاء لنا/ليس من دون أن نضع الآن ما فى يدينا/●

فلا يتبدىء حسيب القاضى نشيده الفلسطينى من اطراف مريم الاتية ،ولا من رماده الصباحي ولا من اقبية الليل المتاخمة للروح . إنه فقط يتابع هؤلاء الذين يهبطون الشتاء وهو فى اواخره ، يحتفظ فى ذواكره بملامحهم وعندما يقبض على نفسه فى بلد ما متلبسا بحالة الهذيان لا يفعل اكثر من ان يردد بعض كلامهم العادى والذى سيصبح ـ حتما ـ نشيده الخاص الذى ينشده فى طوابير الصباح المتعددة .

ماذا دهاك يا حسيبُ ؟

ولماذا تكون دائما حسن الظن فى قهوة الصباح المرة . والحبيبة لم توافق ان تترك صوتها بين المكان وبين المكان وكانك استعماريٌ لا يطلب وردة للغياب الطويل ولكنه يسرقُ الهوية فى تمام جمالها . الم تدرك بعدان ديسمبر عصبى جدا ؟ مثله مثل يناير او تموز او كياك او ذى الحجة كلها اشهر عصبية وموتورة ودائما ما نتذكر ـ فى اواخرها ـ ان الطيور التى تهاجر للشمال البعيد تكون دائما بلا اجنحة .

حسيب القاضى شاعر فلسطينى خرج عن السور منذ اربعين سنة او اربعين قرنا ، لا يهم . المهم انه منذ خرج من هذا السور وهو لا يحوِّم إلا عليه ، مطلقا غناءه المشروخ كانه شمعة تتامل فى ذلك السور ضوءها وتقارنه بالضوء الداخلى . ولكنه وحدهُ ، حتى فى الفنادق والمطارات والمنافى الكثيرة بالرغم من أن بلاد الله ضيقة ولا تؤدى فى النهاية إلا إلى السور وهو غالبا ما لا يجد أحدا فى انتظاره غير الضحى العالى والليلك ونبات الظل .



كيف يستطيع حسيب القاضى ان يقيم القيامة ولا يعقدها لأنه لم يجد شمعة وحيدة للمقعد الخابياو لأن عينى خديجة فكرياه بقهوة أمه . كيف يفعل هذا وهو الواحد المتوحد بفرغاته وظله ودخان تبغه ؟ ولماذا يتصيدُ ظل النائمة كالعشيق قبيل هطول المساء على الشارع يشدو خارج السور ، حاملا قدرا .

إنه ليس رمادياً بالقدر الذى يسمح لنا ان نُشَبِّهَ عليه ، وليس صباحياً بالقدر الذى يدلنا على زهور البنفسج . إنه فقط يشدو خارج السور ، حاملا قدرا لا يحتمل من الحنين والعذابات . ولكننا مع كل هذا لا يستطيع إلا ان نشير عليه ونقول : إنه رماد صباحى .

ويا حسيبت

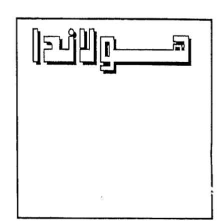
سوف تختار ان تكون شبهى

كما قلت فى مديحك ومشك وصراخك وغبارك ، وانت واقف هكذا بين الرغبة والحنين .

الم تدرك بعد انك مازلت تبحث عن شبيه ؟

● /ولا أذكر الآن شيئا سوف أنك امرأة وأنا رجل /وكنانحاول إخفاء رغبتنا فى ارتكاب الخطيئة/لكننا لم نكن قادرين/ وهبطنا إلى الأرض نحمل عرى غريبين يستتران ببعضهما/ ويطول الهبوط/ولانصل/ ■

السماح عبد الله



مهرجان روتردام السينمائي

إن كثيرا من العناوين الرئيسية للصحف ووسائل الإعلام خلال عام ١٩٩٢ كانت تركز على ما وصف به العالم إسلامي من تطرف، وخطر الحركات الأصولية على الغرب ونشبت داخل أوربا الموحدة - وخاصة تلك التي كانت تدعى أوربا الشرقية او الاشتراكية - احداث عنيفة ضد الأجانب وضد المسلمين خاصة. بدت كانما هي دعوة للدفاع عن الثقافات القومية ضد « البربرية » القادمة .. وفي ظل هذا الاتهام العدواني لم يعد الآخرون يرون أنه من الممكن لهذه المنطقة من العالم أن يكون فيها افلام تتسم بالشاعرية، وأن فيها ميلودرامات شعبية وكوميديات إنسانية.

هذه معان وردت في خطاب مدير مهرجان روتردام السينمائي إميل فالو تذكرنا بكتاب « التهديد الإسلامي : الخرافة والحقيقة » للمؤلف الأمريكي جون اسبوسيتو الذي يقول بأن هناك اعتقادا في الغرب بأن الأصولية الإسلامية حلت محل الشيوعية كتهديد لأمن أوربا.

ويضيف مدير المهرجان - وهو اساسا مخرج وناقد - أن الناس في وطنه هولندا يبدو انهم قد نسوا أن هناك اناسا عاديين يعيشون في بلاد حيث الإسلام هو الديانة الغالبة وكانت الصورة السائدة في اذهان الناس حول هذه المنطقة من العالم ملبدة بعدم التسامح، وأن الناس لم يعودوا يضحكون كغيرهم من شعوب العالم، فهم دائما متجهمون والسخرية من الذات أمر بعيد عنهم !.

ومن هنا كانت دعوة المهرجان لمخرجين من سوريا ومصر وتونس وإيران والأردن مع أفلامهم التي تؤكد اتساع آفاقهم .. من سوريا فيلم « الليل » لمحمد ملص، ومن الأردن فيلم « حكاية شرقية » لنزرت ومن تونس



« بيزناس » لنوري بوزيد، اما مصر فكانت بمثابة ضيف الشرف في هذه الدورة بوفدها الكبير وأفلامها المتعددة فمن جيل الثمانينيات « ناجي العلي » لعاطف الطيب و « الغرقانة » لمحمد خان، و « يا مهلبية يا » و « الإرهاب والكباب » لشريف عرفة، ومثل جيل التسعينيات بأفلام : « شحاذون ونبلاء » لأسماء البكري، و « ليه يا بنفسج » لرضوان الكاشف، و « الحب في الثلاجة » لسعيد حامد، و « ثلاثة على الطريق »، و « محمد بيومي » (تسجيل طويل) لمحمد كامل القليوبي، و « احلام صغيرة » لخالد الحجر، وضم برنامج خاص تحت اسم « كوميديا من مصر وإيران » بعض هذه الأفلام المصرية إلى جانب أفلام إيرانية كان بعضها مفجاة بما اتسمت به من روح السخرية، والنقد الاجتماعي.

ويرجع الناقد التونسي د. فريد بوغدير في دراسته لكتالوج المهرجان عن « السخرية والكوميديا في السينما الإسلامية » للكوميديا الساخرة إلى أحوال قديمة « كالف ليلة وليلة » - ذات أصل عربي فارسي - وكتابات الجاحظ « للبخلاء » وقصص « كليلة ودمنة »، وفي الأدب الشفاهي. ويربط بين شخصية « نصر الدين » عند الإيرانيين و « جحا » عند العرب ونجد شخصية امير المؤمنين « هارون الرشيد » الذي حكم كلا من العرب والفرس وهو احد أبطال كل من الأدب المكتوب والأدب الشفاهي لكل من الشعبين ... ويرى بوغدير ان سبل هذه التقاليد الساخرة هو الممثل، الكاتب، المخرج السوري « دريد لحام ».

كان هذا احد ملامح مهرجان روتردام

السينمائي الدولي في دورته الثانية والعشرين ٢٧ يناير ـ ٧ فبراير ١٩٩٣ ، وقد آثرنا هذه المرة ان نقرا المهرجان من خلال بعض ملامحه او برامجه الخاصة .

السينما والتليفزيون

هذا برنامج خاص تحت عنوان افلام صنفت بواسطة التليفزيون يثير قضية العلاقة بين هذين الوسيطين المؤثرين جماهيريا وخاصة انهما قد اصبحا متداخلين ، فهناك افلام تستخدم تكنيك الفيديو كما في فيلم « كتاب بروسبيرو » للمخرج بيتر جريناوى وغيره . والتليفزيون بحاجة إلى افلام السينما لملء ساعات إرساله ويزداد الترابط بين الفيلم والتليفزيون والفيديو ، فإن عدد المشتركين في كابلات التلفزيون وفيديو البيت يتنامى يوما بعد يوم ، وبهذا اختلفت انماط المشاهدة ، كما اصبحت العلاقة بين الفيلم والمشاهد مختلفة . وفي امريكا نجحت تجارة الفيديو حتى تجاوزت تجارة الأفلام . ومع هذا تظل مشاهدة الصورة على شاشة عريضة في حالة عرض مظلة لها جاذبيتها وطقوسها الاجتماعية ، ولكن هناك متشائمون يعتقدون بخطورة التلفزيون والفيديو على الفيلم السينمائي ويرون ان الفيلم سيضطر ان يتشكل حسب جماليات التلفزيون ، وطالب احد المخرجين الفرنسيين بمنع عرض الأفلام السينمائية على شاشة التلفزيون.

وقد ظهرت وسائل جديدة للإنتاج السينمائي ووسائل تمويل الفيلم . ويوفر التليفزيون اليوم للمخرجين الشبان فرص إخراج أفلامهم بمميزات صغيرة ، ويمكنهم من تحقيق مطامحهم في إبداع فن جديد خارج نطاق الانماط التجارية السائدة . كما ان الافلام الفنية وغير الكبيرة والمهددة بالا تجد مجالا للعرض في دور السينما ، تستطيع ان تتجه إلى محطات التليفزيون ، وبهذا تتلاقى السينما والتلفزيون . وقد تبرز مشكلة أخرى خاصة بالموقف النقدى من مخرجي التلفزيون ، حيث تقبلهم النقدى اقل من المخرج السينمائي .

ضم البرنامج الخاص بمهرجان روتردام « سينما من صنع التلفزيون » ندوات ومناقشات ، كما ضم عروضا لافلام سينمائية من إنتاج محطات التلفزيون العالمية ، بى . بى . سى ، والقناة الرابعة بإنجلترا ، والقناة السابعة وفرنسا بفرنسا والقناة الثانية بالمانيا ZDF وغيرها تجد اسماء كبيرة مثل المخرج السويسرى الكبير دانييل شميد Daniel Schmidt في فيلمه الرائع « خارج الموسم » الذى يقدم فيه سيرة ذاتية من خلال تداعى الذكريات وتداخل الماضى مع الحاضر ، كما يعرض المسلسل الألماني « الوطن » Helmat في جزئه الثاني لإدجار رايتز وكان الجزء الأول قد انتج بين عامى ١٩٨١ ، ١٩٨٤ في ثلاث عشرة حلقة تغطى المجتمع الألماني بين الحربين العالميتين وما بعدهما .. اما الجزء الثاني وهو في إحدى عشرة حلقة فيقتصر على السلبيات والتطورات الاجتماعية وثورة الشباب .

وفي إطار هذا البرنامج عرض الفيلم الأول للمخرج المصرى الشاب خالد الحجر ، الذى كنا قد شاهدنا له فيلمه القصير « إنت عمرى » ، وفي « احلام صغيرة » وهو إنتاج مشترك بين القناة الثانية بالتلفزيون الألماني ZDF ومصر العالمية ـ شاهين يتعرض فيه للأحداث الكبرى التى عاشتها مدينته ـ السويس الذى يهدى فيلمه إلى اهلها اثناء العدوان الثلاثى ١٩٥٦ ، حيث شارك أبوه في المقاومة الشعبية واستشهد ، وحرب ١٩٦٧ ، وكيف فقد الطفل « غريب » اباه وبيته ومدينته واحلامه الصغيرة مع نكسة ٦٧ التى عاش ما سبقها من آمال وما لحقها من إحباط .. وقد افتقد الطفل الأبوة التى وجدها في جمال عبد الناصر .

الفيلم والمكان

وهذا ملمح آخر هام قدم باسم Grandeur Local او « اعمال محلية مميزة » يضم افلاما لها علاقة وثيقة بالمكان ، افلاما تمتلىء بمشاعر عميقة وتكتسب هويتها من المكان والناس .

قدم في هذا البرنامج الفيلم المصرى « ثلاثة على الطريق » إخراج محمد كامل القليوبى ، الذى يجمع بين الرواية وتسجيلية المكان ، في تصوير رحلة لسائق شاحنة بين الصعيد والوجه البحرى .. وما يصادفه من احداث وشخصيات ومشاكل .. وفي نفس الوقت تجرى أحداث هامة على مستوى الوطن والعالم .. من خلال مسامع إذاعية او مشاهد تلفزيونية عن الفتنة الطائفية واحداث البوسنة ..

سينما برازيلية جديدة ؟!!

هذا العنوان بعلامتى التعجب والاستفهام المقصودتين استثارة لتذكر انه كانت في الستينيات حركة سينمائية مزدهرة باسم « سينما نوفو » .. يتذكر النقاد والدارسون افلام جلاوبير روشا ونيلسون بيريرا وكارولس دييجيس وقد كان هذا للأسف تاريخا قد مضى .. بعد هذا سيطرت

السينما التجارية .. ولكن لم تخل بعض سنوات من افلام جيدة .. حتى هذه السينما انهارت فى السنوات الأخيرة .. اغلقت حكومة كولار (١٩٩٠ ـ ١٩٩٢) مؤسسة السينما المعروفة بإمبرا فيلم Embre Film فى عام ١٩٩٢ لم تنتج السينما البرازيلية إلا فيلمين روائيين طويلين .. ومع هذا وفى ظل انحدار الفيلم الروائى الطويل بزغت نهضة فى الفيلم القصير اطلق عليها « ربيع الفيلم البرازيلى القصير » بدات فى منتصف الثمانينيات واستمرت حتى الآن وحققت نجاحا كبيرا فى المهرجانات الدولية .

فى برنامج خاص باسم « مخرجون جدد من البرازيل » قدمت مجموعة افلام لهؤلاء المخرجين .. مثل إدواردو كارون وماركوس جوكمان وفرانشيسكو فيلهو وغيرهم .. اكثرهم من خريجى معهدى السينما فى ساو باولو وريودى جانيرو .. تأثر بعضهم بخرجين امريكيين ممن اسهموا فى تجديد السينما الأمريكية فى السبعينيات مثل كوبولاوسكورسيسى وسبيلبيرج ..

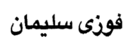
يتميز الفيلم القصير الجديد بروح السخرية ، والإيجاز فكاردن يصور عالم المدينة المرير . فنجد شخصياته من المحتالين او رجال العصابات .. او إناس يعانون الوحدة .. علاقات متأرجحة بين الود والخيانة .. تدور الأحداث فى احياء مدينة ساو باولو او ضواحيها وتعكس ثقافتها الشعبية ..

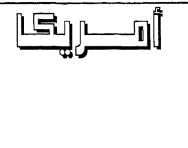
اما افلام كارلوس جونمان ـ من ريودى جانيرو ـ فيبدو فيها تاثره بافلام لونويل وبولانسكى الأول .. وكذا بجو مسرح العبث بيكيت وأيونيسكو فى فيلم الطريق عنده بلا نهاية .. وفى فيلم آخر « متشردون يزرعون طريقا بالمسامير » .

وفى أفلام فيلو .. تركيز اكثر على القضية الاجتماعية والثقافية .. يتعرض لمظاهر الفقر ، وحوادث الاغتصاب ، كما يهتم بالثقافة السوداء الافريقية الأصل .. وبقرية ماكانت تزعمه الدكتاتورية العسكرية حول « المعجزة البرازيلية » ..

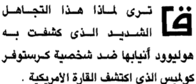
وبعد

فليست هذه كل الملامح .. إن هناك برنامجا خاصاً باسم « حدود الحرية » لافلام تعرضت للمنع او للرقابة بمختلف اشكالها .. وهناك برنامج خاص بالسينما الهولندية وبرنامج رئيسى ثرى - اربعون فيلما - لافلام من مختلف بلاد العالم فى محاولة لتخطى السيرك الأمريكى .. وتقديم سينمات غير معروفة جماهيرياً .. خاصة من الدول الصغيرة الخارجة من الاتحاد السوفيتى سابقا وهناك لقاءات وندوات حول السينما المصرية وحول « الكوميديا » و « السينما السياسية » ، و « الإبداع والمشاركة » .. ومناقشات وحوارات تحول شتاء هولندا القارص إلى دفء حميم ■









فيا ترى لماذا هذا التجاهل الشديد الذى كشفت به هوليوود أنيابها ضد شخصية كرستوفر كولمبس الذى اكتشف القارة الأمريكية .

فرغم مئة عام من السينما ، إلا أنه قبل أكتوبر عام ١٩٩٢ ، كان عدد الأفلام التى أنتجتها ستوديوهات السينما عن البحار الذى اخترق المحيط الأطلنطى من أجل الوصول إلى الارض الجديدة يساوى فيلما وأحد لا اكثر . هو الفيلم الذى أخرجه دافيد ماكدونالد عام ١٩٤٩ . وقام ببطولته فردريك مارش . والغريب أن هذا الفيلم من إنتاج بريطانى . وهو إنتاج متواضع . وقيمته الفنية متوسطة . ولم يبق منه مع الزمن سوى أداء مارش العملاق الذى حاول أن ينقذ الفيلم من عثرة لازمته سواء أثناء إنتاجه او بعد عرضه .

والمثير للدهشة حقا ، ان الأفلام الثلاثة التى تم إنتاجها عام ١٩٩٢ عن كولمبس ، وهى أفلام احتفالية فى المقام الأول لم تكن أمريكية الإنتاج . فالفيلم الذى قام ببطولته مارلون براندو وجسد فيه جورج كورفاس دور البحار ذى الأصل الإيطالى هو ايضا إنتاج بريطانى . وكذلك الفيلم الثانى « رحلة الى كولمبس » الذى ينتمى إلى سلسلة أفلام تحمل اسم Carryon تنتمى إلى الكوميديا الفارس . وبدأ ظهورها منذ اكثر من ثلاثين عاما . ولابد ان يكون هذا الفيلم الذى جسد فيه جون دال شخصية كولمبس بمثابة كوميديا تسخر من الرحلة نحو الغرب . أما الفيلم الحدث الذى عرض فى كل دول العالم فى ١٢ اكتوبر الماضى ، وهو ذكرى نفس التاريخ الذى هبطت سفن كولمبس لأول مرة عند شواطىء رسان سلفادور . فإنه من الغريب أن يكون فرنسى التمويل والإنتاج . رغم ان مخرجه ريدى سكوت ـ البريطانى الأصل ـ ينتمى إلى الجيل المتميز الذى لمع فى الثمانينيات فى هوليوود .

إذن فمحصلة إنتاج الشركات الهوليودية عن كولمبس يساوى صفر فيلما . أى ان هوليوود لم تهتم قط أن تقدم فيلما عن هذا الرجل الذى اكتشف أرضها . ونظرت إليه دوما ليس ابداً بازدراء بل بتجاهل شديد . بينما راحت هذه السينما تتابع تواريخ شخصيات اقل اهمية . وفى تاريخ البحرية رأينا الكابتن بلود بطلا لعشرات الأفلام . وكذلك القرصان مورجان . والقرصان الأحمر . كما ان هذه السينما قد قدمت شخصية نابوليون ، وهتلر أكثر من ثلاثين مرة ..

وليس هناك تفسير محدد لمثل هذه الظاهرة .. خاصة مع السينما الأمريكية ، التى أنتجت أفلاما عن العلماء والأفاقين والمغامرين ، ورجال التاريخ . والعودة إلى أرض الميعاد . ولكن .. إلاكولمبس ..

ولا يعنى اشتراك ممثل من طراز فريدريل مارش فى الفيلم الذى ظهر عام ١٩٤٩ . سوى ان هذا الممثل الامريكى قد عمل كثيرا فى أفلام بريطانية سابقة على هذا الفيلم . كما ان حرص المخرج دافيد ماكدونالد على الاستعانة به يعنى أنه أراد أن يقدم ممثلا ارتبط فى أذهان الناس بأدوار تاريخية ، لما يتمتع به من مهابة ، وموهبة ، وتكوين جسمانى ، يعطى الإيحاء أن كولمبس كان شخصا مهيبا ، يستحق أن يحقق هذا النصر والغريب أن هذا الفيلم قد امتلأ بثرثرة ، واتسم ببطء إيقاع لا يتناسب قط مع رحلة بحار يتجه بسفنه الثلاث إلى المجهول . وسوف نرى أن هذة السمة قد انقلبت تماما فى الفيلم الذى أخرجه جون جلين عام ١٩٩٢ . حيث استعان بالممثل جورج كورافاس الذى سبق أن قام قبل ذلك بعام بدور شخصية روبن هوود فى فيلم بريطانى .

وكان من الواضح أن كورافاس ، وهو يجسد شخصية كولمبس ، لا يزال متأثراً كثيرا بنفس أدائه فى فيلم روبن هوود ، فحاول ان يجعل منه المغامر ، وهناك فرق بين المغامر والبحار . وقد بدت هذه السمة واضحة فى الفيلم الذى أخرجه ريدلى سكوت . فإذا كان جون جلين ، كمخرج ، قد حاول بدوره ان يضيف حركة واضحة على فيلمه « كريستوفر كولمبس ، الاكتشاف » ، وهو المخرج الذى أخرج أكثر من خمسة أفلام من سلسلة جيمس بوند فى السنوات الأخيرة .

لكن ريدلى سكوت الذى أنتج مجموعة متباينة من الافلام كان عليه أن ينفذ السيناريو المكتوب على الطريقة الاوروبية ، صاغته روزالين بوش ، ورغم التقنية الواضحة فى إخراج سكوت إلا ان الأوربيين الذين اجتمعوا على انتاج هذا الفيلم ، قد بدا أنهم ودوا صناعة فيلم أوربى يمجد حضارتهم فى المقام الأول . وقد بدت هذه السمة فى طاقم العاملين بالفيلم . فمن اجل إنتاج هذا الفيلم تعاونت الصحفية روزالين بوش مع شركة فرنسية فى الإنتاج . وهى تعمل فى مجلة « لوبوان » وهذا هو أول افلامها ككاتبة سيناريو اما نجوم الفيلم فقد تم اختيارهم من الممثلين الاسبان ، والفرنسيين الذين سبق لهم ان عملوا فى افلام عالمية حتى صانع الموسيقى فابخيلس اليونانى . فهو يعيش فى فرنسا منذ ثلاثين عاما ..

إذن ، فنحن ، أمام فيلم أوروبى ، وعن أمجاد وتاريخ اوروبا منذ خمسة قرون .. وقد لا يكون هذا سبب قط فى ان تبتعد هوليوود عن هؤلاء الذين اكتشفوا ارضها . فقد تم تجاهل أغلب البحارة الذين نزلوا لأول مرة عند هذه الارض مثل الريجو فوزبيتشى . وأيضا الرحالة البرتغالى فاسكو داجاما الذى اتجه نحو الشرق فى نفس السنة ١٤٩٢ من أجل الوصول إلى الهند شرقا ، وساعده فى ذلك البحار العربى ابن ماجه .

كما سبقت الإشارة ، ليست هناك اسباب محددة يمكن ان نذكرها نؤكد بها هذا التجاهل المتعمد لرحلة كولمبس نحو ارض العالم الجديد الذى أسماه ريدلى سكوت بالفردوس فى فيلمه الاخير . وعليه ، فإن هذا الحصاد القليل عن شخصية كولمبس فى السينما العالمية ، يجعلنا أسرى للحديث عند دراسة ظاهرة إبحار كولمبس نحو الغرب ، على الفيلم الذى قدمه ريدلى سكوت بعنوان ١٤٩٢ . غزو الفردوس .. فهو بلا شك فيلما اجتمعت له اسباب النجاح ، والاهمية ، فقد رصدت له ميزانية ضخمة من ناحية وتمت الاستعانة بأسماء هامة لتعمل فيه على كافة المستويات . ومن هنا فإن الفيلم الذى قدمه سكوت هو عن كولمبس . ورحلته الى الارض الجديدة .. وحتى يتحول إلى حطام آدمية بعد ان حقق لاسبانيا الكثير من المجد .

وفيلم سكوت فى ذلك يتشابه مع الفيلم الذى أخرجه ماكدونالد . ثم فيلم جون جلين . فى أنه فيلم عن رحلات كولمبس مع بعض الإشارة إلى علاقاته وحياته الخاصة ففيلم سكوت تبدأ احداثه فى عام ١٤٩١ ، اى قبل الوصول إلى سان سلفادور بعام كامل . ومن خلال أول جملة فى الحوار الذى يردده كريستوفر لابنه فرناندو نفهم انه قد حلم بركوب البحر ، واختراق المحيط منذ أن كان فى مثل عمر ابنه الصغير . ونعرف أن كريستوفر يحلم دوما باختراق المجهول ، مهما كان المصير الذى يختفى وراءه .

وفى حياة كولمبس بعض الشخصيات منها أسرته . والملكة صوفيا والوزيرسانشز ، والقبطان بنزون . ثم هناك « موخيكا » . وأيضا عشيقته بياتريكس . وآخرين . وفى

مثل هذا النوع من الافلام ، والتى فيها يكون الهدف هو الحدث الرئيسى ، والبطل الأول . فإن على كل شخص ان يؤدى دوره كما هو مرسوم لـه ، على الأقل من خلال كاتب السيناريو .. فعلى الملكة ان تقتنع باهمية الرحلة حتى وإن لم يقم ساتشز بإقناعها بأهميتها . وعلى الابن ان يكون موجوداً كى يرى أباه يحكى له عن طفولته وطموحه منذ الصغر فى أول احداث الفيلم . ثم على كولمبس أن يتكىء عليه فى آخر أحداث الفيلم ، بعد ان اصبح شابا ، وهو الذى اختفى دائما من الأحداث ، كى يقوم بكتابة مذكرات أبيه العجوز الذى خرج من السجن وقد اصبح حطام بحار قديم عليه أن يقضى بقية حياته فوق اليابسة . وهو أمر فى حد ذاته لا يقل عقابا عن السجن .

ومثل هذا النوع من الافلام خال من احداث الاثارة . فنتائج الرحلة معروفة سلفا . ولذا فإن هناك نوعا آخر من الإبهار . وهو إبهار الصورة ، بالاضافة ، إلى مهابة الموسيقى التى تلازم الصورة ، وقد بدا ذلك واضحا فى المشهد الذى ينقشع فيه الضباب عن ساحل سان سلفادور ، وكان انقشاع الضباب اشبه بستار ينفتح على مشهد استعراضى مهيب . وكان « هذه هى الأرض التى كان كولمبس ورجاله أول من شاهدها ... ويتم تنفيذ هذا المشهد بطريقة تدفع إلى اليقين بان هذا هو الفردوس » .

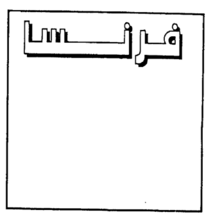
وهذا المشهد وحده كفيل أن يكون خاتمة لفيلم رائع ، ومتميز ، وما تبعه من نزول البحار الأسبانى ، ذى الأصل الإيطالى ، من سفينته واول خطوات له فوق هذه الأرض ، مصاحبة لموسيقى مليئة بالمهابة والقدسية . ثم يقدم طقوسا خاصة من بتسمية هذه الارض ، وإعلان ملكيتها للملكة أسبانيا . وحسب رايى ، فإن هذا المشهد يعتبر بمثابة فيلم وحده عن رحلة كولمبس إلى الأرض الجديدة . فمن ناحية « الحكاية » فهى معروفة ، ولكن من الرائع أن نعيش تفاصيل الرحلة الاولى . واختراق المجهول .. ولذا فإن ما جاء بعد ذلك من احداث لم يكن سوى فيلم آخر ، له إيقاع مختلف ، واحداث مكملة .. ويبدو منفصلا تماما عن الجزء الأول منه ..

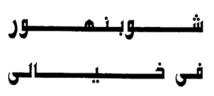
يهمنا أن نعود من جديد إلى نقاش النقطة المتعلقة بأن السينما الاوربية وحدها هى التى سعت إلى تكريم كولمبس .. بينما ألقت به السينما الامريكية على الهامش تماما .. فمن بين قائمة أفلام فردريك مارش المنشورة فى الموسوعات فإن الفيلم البريطانى الوحيد الذى مثله كان عن كولمبس . أما الاوربيون الذين صنعوا فيلم ريدلى سكوت . فقد بدا من الواضح انهم « يعايرون » الأمريكيين بثقافتهم . ويؤكدون أنهم اصحاب الفضل عليهم . وأنهم الذين فتحوا هذا الفردوس منذ خمسة قرون . والغريب أن عرض الفيلم قد جاء فى فترة تحاول فيها الولايات المتحدة فرض سيطرتها على أوروبا ، وخاصة فيما سمى بالحروب الاقتصادية . والهيمنة التجارية ، وفى الفيلم الذى كتبته الفرنسية روزلين بوش كان هناك شبه إشارة الى تكريم كافة الحضارات التى عاشت فى أوروبا فى تلك السنة ١٤٩٢ . فرغم أن هذا العام قد شهد خروج العرب من الأندلس بعد عدة قرون من الفتح الإسلامى . فإن هناك تاكيدا على عظمة هذه الحضارة ، كما جاء على لسان واحد من شخصيات الفيلم : « لقد خسرنا حضارة عظيمة » .

ورغم أن فيلم جون جلين « كولمبس الاكتشاف » قد حاول أن يعطى الإيحاء بان كولمبس كان يستشير اليهود الذين اصطحبهم معه فى قاع سفنه المبحرة غربا .. فإن هذه الإشارة غير موجودة بالمرة فى فيلم ريدلى سكوت الذى سعى ، على مستوى التمثيل ، إلى إعطاء فرصة العمر للنجم الفرنسى جيرار ديبارديو أن يتقمص شخصية كولمبس كى يضع نفسه فى مجال المقارنة مع فردريك مارش من ناحية . ولإثبات أن أوربا لا تزال تفرز ابناءها . وأنها على استعداد لمد هوليوود بنجومها الجدد . وهى ظاهرة انحسرت كثيرا فى السنوات الأخيرة بالنسبة لعالم التمثيل . وإن كانت موجودة بشكل مكثف فى مجال الإخراج . ومنهم ريدلى سكوت نفسه وهو الذى أبهر مهرجان كان ١٩٧٨ بفيلمه البريطانى الأول : « المتبارزان » ■

م . ق







قدمت جريد « لوموند » الفرنسية في الصيف الماضى عدة لقاءات خيالية مع بعض الكتاب الراحلين مثل بول فاليرى . فرجينيا وولف ـ بول جون توليه . وهنا يتقابل رولون جاكار مع الفيلسوف الألمانى « شوبنهور » وبلا شك فإن الموقف كله من وحى الخيال إلا ان احاديث « شوبنهور » هى ليست كذلك .

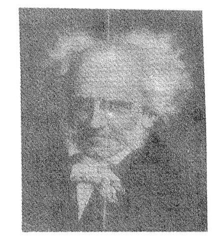
منذ اسبوع وانا اقيم في مدينة فرانكفورت ، واتناول غذائى في فندق إنجلترا بالقرب من « ارتور شوبنهور » هذا الفيلسوف الذى ظل مجهولا طيلة حياته وعرف مجدا عظيما في اواخر عمره . كلما تاملت شوبنهور وسلوكه مع معجبيه تذكرت كلمة هذا الخطيب اليونانى الذى كلما سمع تصفيق الجمهور له التفت إلى المحيطين به من اصدقائه وقال « هل قلت اى حماقة » .

كل يوم عند الظهيرة يدخل الفيلسوف قاعة الطعام في الفندق ليتناول غداءه ويسارع السياح القادمون من مختلف بلدان اوروبا إلى هذه القاعة لمجرد الاستمتاع بمراقبة شوبنهور استاذ الفلسفة التشاؤمية وقد انتشرت القصص والروايات عن هذا الإنسان الذى ينظر له على انه عدو للبشر وعدو للمراة والذى يعيش في منزله الذى يطل على laschone- Awusich لاشون ـ اوسيش » حياة رجل عجوز مع خادمته وكلبه الشهير « اتما Atma » وصور بعض اساتذة الادب والفلسفة مثل جوته ـ كانت ـ شكسبير وديكارت .

« ليس لديك اى فرصة ولكن فلتتحينها »

منذ وصولى وانا اتردد في الاقتراب من « شوبنهور » ، واتامله عن بعد بملابسه التقليدية البعيدة عن طراز العصر وصدريته المصنوعة من « الدانتيل » ورباط عنقه الأبيض ووجهه المجعد الجاف . بالأمس علق على حديث جاره الذى يجلس بجانبه على المنضدة والذى انخرط في مناقشة غامضة حول القدر الذى يحفر خطوطه على قسمات الوجه ، علق شوبنهور ببساطه قائلا « يتضح على وجهى اننى اشتغلت كثيرا في حياتى »

شوبنهور



في هذا العام ، عام ١٨٥٩ لمع نجم شوبنهور واعتبر ذلك مكافاة له عن اعوام طويلة من العمل الشاق عاشها مجهولا . ويستمع الفيلسوف لإطراءات تلاميذه الجدد بدهشة الذى يتساءل إذا كان لم يقل اى حماقات . لقد مر عمله الذى نشر عام ١٨٤٤ تحت عنوان « العالم كإرادة » مرور الكرام دون ان يسترعى اى انتباه ودون أن يقراه احد في الجامعات حيث كان « هيجل » هو السيد المهيمن .

ولكن بعد خمسة عشر عاما اصبح شوبنهور الفيلسوف الذى يرغب الكل في استشارته ، والشخصية الخارقة التى تريد الجميع رسم صورة لها . وتذكر الجميع ان ابن « جوهانا شوبنهور » الروائية التى كانت تحظى برضا جوته وتشجيعه . وقد حملت الشائعات مئات القصص والحكايات عن شوبنهور هذه الشخصية المتصلبة العنيدة التى الفت اعمالها وبنت حياتها دون ان تزعن لمتطلبات الجامعة المعاصرة والمفاهيم الأكاديمية في الجامعة . ولكن سخرية القدر ارادت ان تبلغ شهرته الحد الذى جعلت منه فيلسوفا مطابقا لذوق العصر يدّرس في الجامعات . وقد تكونت في « هامبورج » جمعية كرس اعضاؤها جهودهم لتدريس المذهب التشاؤمى الذى بلغ ذروة تالقه في ذلك الربيع .

إن نجـاح « شـوبنهـور » يقلقنى بـل ويـدفعنى إلى الابتعاد عن فلسفتـه كـأننى اخاف شهرته واخشى ان تؤثر على من يتحدث معه وتوقعه فى البلبلة . وفكـرت طويـلا فى الأسئلة التى اوجها إليـه . ثم اى الأسئلة يمكن ان اطرحها على رجل اجاب مقدما عليها كلها عندما اعلن « فلسفتى لم تضف إلىّ شيئا بل اخذت منى الكثير »

ونتيجـة لكثرة تـزاحم هذه التسـاؤلات ودورانهـا فى راسى تملكنى الشك حتى إننى فكرت فى الرحيل مكتفيا بمراقبة وتامل رجل فرانكفورت عن بعد ، ولكن جملة لشوبنهور قراتها فى إحـدى الليالى اعطتنى الشجـاعة الـلازمـة « ليس لـديـك اى فـرصـة ولكن فلتوجدها » إنه الدرس الذى يلقنه شوبنهور للجميع . هذه الفـرصة التى لم احظى بهـا يجب ان اتحينها .

فى اليوم التالى كانت الظروف فى صالحى ، كانت السماء تمطر فى الخارج وعند دخولى قـاعة الطعـام فى « فندق إنجلتـرا » وجدت شـوبنهور جـالسا وحـده عـلى المنضـدة ، وجلست . ولكن ليس فى مواجهته تماما وذلك لكى اتجنب نظرته الثاقبة . وادرت بعد ذلك الحديث عن المعجبين الذين يتسارعون نحوه فى هـذه الايام الأخيـرة وذكرت كلمـاته عن الاهواء التى تغذى مراحل العمـر المختلفة ففى الشبـاب . الحب وفى سن النضـوج : القوة والتملك واخيرا المجد فى الشيخوخة .

اشعر إننى غريب بمجدى الحالى لا شك إنه حدث لك إن رايت قبل العرض المسرحى العامل المسئول عن تشغيل المصابيح يظهر فى اللحظـة التى تكون فيهـا القـاعـة مظلمـة ويختفى بسـرعة وراء الكـواليس وفى هذه اللحظة ترفع الستار ، هذا هو انطباعى عن نفسى ، اشعر اننى متلكىء فى مسيرة الرحيل فها انا مازلت باقيا على قيد الحياة فى الوقت الذى تلعب فيه ملهاة مجدى .

ولقـد ذكرت لـه ان كبار الكتـاب وكبـار الفلاسفة كانوا دائما مجهولين بالنسبة لأبناء جيلهم ، وان الاعتراف المتاخر بهم هو ضمان لرحلة اكثر يسراً نحو الاجيال القادمة ، هذه الأجيـال التى دائمـا مـا وصفهـا بمنطقـة موحشة مقفرة . فاجابنى إنه قبل هذه الرحلة نحو الاجيال القادمة حيث يوصى دائما باخذ حقيبة خفيفة : كتـاب واحد وبعض الـزاد يجب مواجهة المداخل الادبية التى تشبه كل عام بفتح مقبرة جديدة .

على حد قول « هيرودوت » فإن « جزركس Xerex » بكى عندما راى جيشه الغفير وفكر فى انه من بين كل هؤلاء الرجال لن يبقى واحد على قيد الحياة بعد مائة عام . ومن لا يبكى ايضا عند رؤية هذا « الكتـالوج » الضخم لسوق « ليبزج » ويتذكر انه من بين كل هذه الكتب لن يبقى واحد على ظهر الوجود حتى خلال عشر سنوات .

وقد اعربت له عن إعجابى باستعاراتـه اللاذعة القاسية واسلوبه الواضح القاطع .

لقـد كانت البسـاطة دائمـا هى الصفـة الملازمة ليس فقط للحقيقـة ولكن للموهبـة نفسها . إن الاسلوب يستمد جماله من الفكرة على حين انه عند بعض الذين يدعون انفسهم مفكرين فإن الافكار هى التى يجب ان تستمد جمـالها من الأسلـوب . إن الأسلوب فى اى الحـالات ليس إلا صورة ظليـة للفكرة . إن القاعدة الأولى للأسلوب الجيد هو ان يكون لدينا شىء نقوله ، اما ان نزعم ان لدينا شيئا نقوله فذلك هو السبب فى الأسلوب المفتعل الغامض والمبهم .

وتبادلنا بعض الأقوال اللاذعة عن الشك الذى يميل إليه بعض الكتاب ، وعن بعض الكتب المطبـوعـة والتى تفتقـد إلى صفـة الجودة . لقد هاجم شوبنهور دائما بشـدة وبدون رحمة هؤلاء الكتـاب الذين ينكـرون رغبتهم فى ان يكونوا مفهومين ويعطون قيمة كبيرة لكتابـاتهم المبهمة . ليس هنـاك عدم نزاهة بقدر ما هو متواجد فى الأدب . لقد قالها « جـوته » واكـد صحتها « شـوبنهـور » ، إلا ان « شـوبنهـور » يـاسف عـلى قسـوة المعاصرين تجاه الكتاب الحقيقيين اكثر من اسفه على عدم نزاهة الادباء .

كنت اتمنى ان ارى يـومـا احـدا يكتب التاريخ الماسوى للأدب ، حيث يوضح كيف عاملت الأمم المختلفة كبار الكتاب والفنانين خلال حياتهم . هؤلاء الذين يعتبرون فخـر الأمة الأعظم . وحيث يصف معانـاة معظم الـرواد الحقيقيين لـلانسانيـة ومعظم كبار الأسـاتذة فى كـل فـرع وفى كـل فن ، وحيث يكشف كيف قاسوا فيما عدا قلة قليلة حياة الفقر والبؤس دون ان ينالوا التقدير والحب الذى يستحقونه ، ودون ان يخلفوا وراءهم تلاميذ لهم ، عـلى حين ان المجـد والسعادة والثروة كانوا من نصيب من هم غير اهل لها .

لم استطع ان امنع نفسى من ان اساله : إذا كان يعنى « هيجل » ، « هيجـل » الذى كان يجتذب الجماهير فى جامعة برلين ودرست اعماله للشباب الالمانى ، وتالقه منذ بداياته حتى موته . إن الـذين ياتـون لزيـارة سيد فرانكفورت كانوا تلاميذ « لهيجـل » وبداوا حياتهم بدراسته .

لقد انتصر رجل الفطرة الطيبة على المشعوذ . وتملكنى الفضول لمعرفة ما اذا كان رجل الفطرة الطيبة يذكر ولو صفحة واحدة من فلسفة المشعوذ .

ما جدوى أن نعمل لكى نقنع انفسنا ان لدينا شيئا فى عقولنا ، عندما نرفع حاجبانا ، نحن نتكلم عن المستحيل ، اللانهائى ومافوق المحسوس وبإيجاز يمكن أن نسمى كل هذا مدينة الواق واق ، فى السحاب . لسنا نحن الذين بحاجة لأن نقدم على المائدة هذه الاطباق المغطاة ، دون ان يكون بداخلها شىء .

إن فلسفة شوبنهور هى نوع من التنديد بالمثالية . إن الاحتماء فى مدينة الواق واق على حين ينساب تحت ارجلنا تيار « إرادة الحياة » اللانهائى هو من سبيل الغش والخداع . نحن نعيش أسرى عبودية الإرادة . إنه الحقد والنضال الشرس من اجل البقاء .

إن كل فرد يشكل غذاء وفريسة لفرد آخر . فأى كائن حى لايستطيع الإبقاء على حياته إلا على حساب كائن آخر بشكل يجعل « إرادة الحياة » تتجدد دائما ، وتحت الأشكال المختلفة التى تتخذها ، فإنها تكوّن غذاءها الخاص بها . وتشكل النملة المتوحشة فى استراليا مثالا صارخا على ذلك : فعندما نقطعها إلى نصفين تنشب معركة بين الراس والذيل حيث يحاول الراس ان يعض الذيل الذى يدافع عن نفسه بشجاعة مستخدما شوكته وتستمر المعركة بين النصفين لفترة قد تصل إلى نصف الساعة حتى الموت التام أو القضاء على النصفين بواسطة النمل الآخر .

اليس كل انسان منا إذن محكوما بالرغبة الجائعة وحدها وليس محكوما بالعقل ؟

اننى شديد الاقتناع انه ان لم يتبق سوى رجلين على وجه الأرض فالأقوى منهما لن يتردد فى قتل الآخر للحصول على الدهن اللازم لتلميع حذائه .

حاولت ان آخذ جانبا اكثر تفاؤلا فوضعت قائمة بالصعوبات والآلام الصغيرة التى يمكن التغلب عليها ، وبعض انواع السعادة العابرة وبالمباهج التى تحققها الصداقة ، وبملذات الحب ، وبالسرور عندما يأتى المجد ....

بكل تاكيد ان ذلك يمتلك حساً خاملاً يجعله لا يلحظ منذ دخوله إلى الحياة إن كل شىء له رائحة الكبريت ..... إن اللذة ليست سوى قشرة رقيقة على سطح مستودع من القاذورات : فالفرحة مسممة ، وافضل المشاعر والاحاسيس تحتوى على دوده قبيحة ، والتواضع هو نوع من الصوم القاسى ، والمجد شهيد والظلمة آفة ، والعادة وباء لا مفر منه ، وباء يهلك كل لذة ولكنه يشحذ ويلهب السنة الحزن .

يجب اذن ان نثنى على الحكمة الزينونية ونتعلم كيف نتغلب على الآلام بالعقل والحكمة .

إن التعاليم الزينونية فى مجملها هى فى الواقع محاولة جديرة بالاحترام والتقدير لانها سخرت العقل الميزة الكبرى للانسان فى عمل هام وصحى الا وهو تخليصه من الحزن والمعاناة ومن كل الآلام . ولكن هناك تعارضا فى الرغبة فى الحياة دون معاناة . إن الحكيم الزينونى ليس أبدا كائنا حيا وهو مجرد من كل حقيقة شعرية ، فهو ليس سوى تمثال ساكن صلب لا نستطيع ان نفعل به شيئا ولا يدرى هو نفسه ماذا يفعل بحكمته ، فما يمثله من هدوء ، وسرور ، وسعادة كاملة يتعارض تعارضا مباشرا مع الطبيعة البشرية .

واضاف شوبنهور ناهيا حديثه : الإنسان هنا خارج ذاته ومفارق لوجوده . تذكرت النصيحة التى تركها لابنه « ماتياس كلوديوس » وهو احد الشعراء الالمان المفضلين لدى « شوبنهور » توفى عام ١٨١٥ . لقد عكف شوبنهور فى صبيحة موت ابيه على قراءة كتاب « جلاديوس » الذى ظهر عام ١٧٩٩ حيث قال « الزمن .. حيث يجب ان اقطع طريقا لا عودة فيه يأتى شيئا فشيئا لن استطيع ان اصطحبك وسوف اتركك فى عالم يفتقد إلى النصائح » .

لقد كان والد « شوبنهور » محبا لكل ما هو إنجليزى ، يداوم على قراءة جريدة التايمز يوميا . كان تاجرا إلا ان عذابه وحزنه كانا اكثر ازدهارا من تجارته . وجد ميتا فى احد أيام شهر إبريل عام ١٨٠٥ فى إحدى القنوات المائية وراء منزله حيث انتحر . انتهزت فرصة حديث « شوبنهور » لى عن نصائح « ماتياس » لابنه وخاطرت بسؤاله عن الموت بصفة عامة وعن موت ابيه بصفة خاصة ، ومرت سحابة بوجهه ولكنه لم يتجنب السؤال ، إنما وجد الوسيلة للإجابة دون ان يكشف عما بنفسه .

نحن دائما نذرف الدمع عند رؤية الموت نحن نبكى قبل كل شىء قدر الميت ، نحن نبكيه حتى لو كان الموت هو الخلاص الوحيد له من مرض طويل وقاس . إذن فإن ما يثير اساسا شفقتنا هو قدر الإنسانة كلها ، قدر

الإنسانية المحكوم عليها مسبقا بنهاية تمحى حياة كاملة ، حياة مليئة بالمجهودات والعمل وتدفع بها إلى العدم . إن مانراه اساسا من خلال قدر الإنسانية هو قدرنا نحن ، ونحن نراه ونشعر به اكثر عندما يكون الموت قريبا منا ويمسنا فهو لا يتمثل لنا ابدا اكثر وضوحا إلا في موت الأب .

إن شوبنهور كان يكن إعجابا كبيرا لابيه ، على حين كان يعتبر امه الروائية « جوهانا شوبنهور » التى أقامت صالونا ادبيا لفترة طويلة في « وارنر » امراة طموحاً ليس لديها اى موهبة . وعندما تذكرت ابويه اللذين كانا نموذجين للزوجين المختلفين ، فالزوجة امراه عصرية نزقة ترتبط بزوج تاجر محبط لم استطع ان امنع نفسى من ان اسال « شوبنهور » السؤال الذى بلا شك طرحه عليه كل السائحين الذين مروابه : لماذا لم يتزوج ؟

اوجد لى من بين السعداء رجلا واحدا جديرا بأن يحمل هذا اللقب لم يندم على انه عاش الحياة . إن لم تجده لاتسالنى ابدا لماذا لم اتزوج ؟ . لقد امتنعت عن الزواج رحمة بالابن الذى كان من الممكن ان انجبه .

وسكت لحظة ثم اضاف بحدة :

اننى اعرف النساء ، انهن ينظرن للزواج على انه مصدر للدخل . وعندما كان ابى مثبتا بأحد كراسى العجزة بائسا يائسا ترك مهملاً يعانى قسوة الوحدة ، ويقوم واحد من الخدم باداء الواجبات التى تقتضيها مشاعر الشفقة والرحمة بينما لم تكلف امى نفسها واجب القيام بها . كانت السيدة والدتى تقيم الحفلات الساهرة على حين كان هو يخبو في الوحدة ، كانت هى تلهو على حين كان ابى يصارع الآلام الرهيبة . هذا هو حب النساء .

ذكرته بالتشبيه الذى عقده بين النساء والحبار الذى يفرز حبرا ويعكر الماء خلفه عندما يريد قتل عدوه او الهروب منه وانتظرت منه ان يزودنى بأفكار ساخطة وملاحظات لاذعة ولكنه فعل العكس :

أعتقد انه اذا استطاعت المراة ان تتوارى عن الحياة العامة وترتفع وتسمو فوق نفسها فهى بذلك تستطيع ان تعلو دائما ويعظم شانها اكثر من الرجل .

علاوة على شهرته كعدو للمراة ، فان شوبنهور هو بلا منازع جزار لمشاعر الحب فقد قال عن الحب : « إنه مثل الشبح كل العالم يتكلم عنه ولكن لم يره احد . لقد أزال « شوبنهور » الغشاوة عن اعين المحبين عندما قال : إن كل حب هو في اساسه دافع غريزى هدفه الوحيد إنجاب طفل . لا استطيع ان انكر فضله في انه استطاع ان يهدم هذا الوهم رغم ذلك لم استطع ان امنع نفسى من ان اقول له والنشهوة ؟ ولحظات التشوة ؟

انظر إلى عشيقين يتبادلان ماينبا عن عواطفهما ومشاعرهما الرقيقة ، ثم انظر إليهما وهما في فراشهما سوف تختفى تلك الرقة العاطفية ولن ترى سوى جدية حيوانية بعيدة كل البعد عن رقة العواطف ورهافة المشاعر .

إن الحديث مع « شوبنهور » ينتهى بك إلى ان تنزع من بين يديك كل الأوهام الواحده تلو الأخرى ، على حين يزعم « ليوباردى leopardi » إن الانسان لا يعيش إلا بالاوهام فإذا انتزعت منه فان كل إنسان حتما سيقتل نفسه بيده . إذن فلسفة « شوبنهور » التى تكشف لنا عن ان إرادة الحياة وحدها هى التى تحكم سلوكنا ، وان كل شىء هو غرور ووهم .. الن تؤدى بنا إلى نتيجة واحدة الا وهى الانتحار ؟

إن الانتحار ابعد ما يكون عن كونه رفضا للارادة ، بل هو دلالة جلية على اثبات وجودها ، لأن رفض الإرادة يكمن في كرهنا لمباهج الحياة وليس في هلعنا من شرورها . إن الذى يقتل نفسه كان يريد ان يعيش الحياة ، فهو ليس ساخطا إلا على الظروف والأوضاع التى خذلته فيها هذه الحياة ، وبالتالى فهو عندما يهدم جسده ليس لانه زاهد في ارادة الحياة ولكنه بكل بساطه زاهد في الحياة نفسها التى لم تحقق مآربه .

بعد هذه الملاحظات والتاملات نهض « شوبنهور » وتركنى بعد ان اوصانى بانه من الافضل لى قراءة الكتب بدلا من محاولة مقابلة الكتّاب . فان هؤلاء عندما يصلون اخيرا إلى المجد لا يستطيعون ان يضيفوا لك شيئا فيما عدا بعض الاحاديث عن بؤسهم وعادتهم المتواضعة .

وابتعد « شوبنهور » تحت الأمطار المنهمرة بعد ان اضاف هذه الكلمات « ان الأفكار عندما تخرج على الورق ليست اكثر من كونها آثار احد السائرين على الرمال ، حيث نرى جيدا الطريق الذى سلكه ، ولكن لكى نعرف ما الذى رآه على الطريق يجب ان ننظر بعينيه » ■

ترجمة : ملكة يوسف .

فوكو مقيدا يبحث عن الحرية

نظمت « كوليج دى فرانس » حلقة دراسية عن الفيلسوف الراحل ميشيل فوكو ، باعتباره « المقيّد فى الجسد » والباحث ابدا عن الحرية للجسد ايضا ، فلا حرية خارجه

وبعكس الرأى القائل بأن الوعى السياسى لميشيل فوكو لم ينضج إلا بعد حركة مايو ١٩٦٨ ، يجب أن نذكر أن وعيه السياسى يرجع إلى فترة بعيدة . فقد كان عضوا فى الحزب الشيوعى من عام ١٩٥٠ إلى ١٩٥٣ ، ثم مالبث ان كافح الشيوعية لفترات طويلة فى السويد والمانيا وبولندا . كما عاش من عام ١٩٦٦ حتى عام ١٩٦٨ فى تونس منظراً لواقع العالم الثالث ، ومسانداً لنضال الطلاب . ومنذ كتاباته الشهيرة « تاريخ الحماقة فى العهد الكلاسيكى » (١٩٦١) وفكره يحوى ملامح سياسية إذ أن قضية الحماقة تعتمد أساسا القانون الاجتماعى والثقافى .

فى عام ١٩٧٥ نشر كتابه « الحراسة والعقاب » ، وربما يكون هذا الكتاب افضل انتاج فوكو وأكثر كتبه من حيث غلبة الطابع السياسى . فمنذ بداية محاضراته فى الكوليج دى فرنس عام ١٩٧٠ اقترب فوكو من الممارسات النضالية لليسار الماوى .

ثم بعد ذلك قام فى عام ١٩٧١ بتأسيس رابطة الأخبار عن السجون ، واستمر فى الاشراف عليها وتنشيطها حتى عام ١٩٧٦ .

وخلال هذه الفترة ، وبالتوازى مع عمله كباحث فى المكتبة الوطنية كان يخصص جزءاً كبيراً من وقته للمؤتمرات والمظاهرات والمنشورات التى كانت مصدر مداخلات عديدة فى المجال السياسى . وهذه المداخلات تعتبر حسب آراء فوكو من ضروريات المثقف بشكل عام ، والذى عليه أن ينحاز « للأقلية المقهورة » كالمرضى والسجناء والمهاجرين ضد الانتهاكات التى كانوا ضحاياها .

وبعيدا عن أن يكون عدواً راديكاليا للسلطة ، فإن فوكو يصب كل اهتماماته فى المشاكل والقضايا القانونية ويقبل من جهة أخرى مسئوليات أدارية على المستوى الاكاديمى كإنشاء جامعة فنسين عام ١٩٦٩ ، كما قام بدور خاص على المستوى الثقافى فى الخارج . ولذلك يعيش وضعاً مزدوجاً ويلعب دور المسئول الثقافى والمناضل معا .

مشيل فوكو



وفى عام ١٩٧٨ ، اخذ ميشيل فوكو موقفا متشدداً من انصار الثورة الايرانية الإسلامية ، وهو الامتداد الطبيعى لموقفه المعادى لأنظمة الحكم الدكتاتورية كنظام فرانكو ونظام الشاه . والسلطة بالنسبة له ليست شراً فى حد ذاتها كما نتصور ، فموقفه اكثر تعقيداً . إنما هو لا يتحدث ابداً عن السلطة الفردية ولا يعتقد بالأهمية البالغة للدولة المركزية .

والواقع أننا نرى فوكو يكافح الارهاب إلى جانب الديمقراطية . ولم يهتم بالصراع الطبقى بقدر ما دافع عن حقوق الإنسان على اساس فكر نيتشه .

وفى نهاية أيامه ، انتاب فوكو شعور بالفشل ونسى أن الافكار الجليلة لا تضيع ، ومما يبعث على الأسى انه قد توفى قبل أن يتحقق بنفسه من الأثر العلمى والثقافى .

والواقع أن فوكو قد قام مثل تهانا ارند ويمون آرون من قبله بالتمييز بين الدولة الديمقراطية والدولة الشمولية دون أن ينحاز للأولى كما من الممكن أن نتصور .

لم يكن فوكو يحكم على القيم ولا ينساق للمقاييس والمعايير بهدف التقليل من شان القانون ، فقد كان يلاحظ كما نلاحظ ايضا أن فوكو لم يؤمن فى حياته بنظرية التكافؤ بين جميع الدول ، لقد خاض فوكو معارك نقدية ضد الدولة البوليسية التى كانت تهدد بشكل مباشر استمرار برنامج دولة الحق الديمقراطى ■

إلهام غالى

رجل الموسيقار الفيلسوف

فتوفى فجاة الكاتب ، السيناريست ، مؤلف الاغانى والمنتج الاذاعى آلان لاكومب ليلة يوم الأحد ١٣ والاثنين ١٤ ديسمبر ١٩٩٢ وذلك عن عمر يناهز خمسة واربعين عاماً .

كنت إذا سالته عن الموسيقى ، يجيبك عن السينما . وحينما اندفع الطرب إلى الواقعية ، كان يتشوق إلى كرة القدم وإلى القطط .

وكان دائماً غارقاً فى العمل ؛ باحثاً عن الفكرة الجديدة أو عن المشروع الجديد حول ما كنا نتصوره عن تاريخ عمله المزدحم .

كان آلان لاكومب واحداً من اولئك الذين لم تعرقل قط معارفهم الموسوعية حرية الفكر .

كانت الفكاهة هوايته وفرحة تذوق الاشياء الجميلة والحسنة ، تخصصه الحقيقى »

فى الإذاعة ، كان كل المنتجين بمحطة الموسيقى المتخصصة « فرانس ميوزيك » يكنون له كل الحب لطيبته الشديدة .

وقد اعد ايضاً برامج إذاعية على موجة « فرانس انتير » التخصصية و « راديو بلوه» .

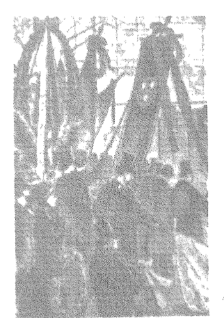
وكان قد تخصص لاكومب فى الفلسفة التى لم يدرسها مما جعله يتذوق الكلمة ويتمتع بالقدرة الفائقة على الإقناع .

كان برنامجه الإذاعى « مجلة احداث الساعة » فى الموسيقى الحديثة « ليزر » الذى كان يذيعه لاكثر من سنتين على موجة « فرانس ميوزيك » دعوة للاستماع للتسجيلات الكلاسيكية دون بيروقراطية او تفرقة على مدى الحلقات الإذاعية .

واشتهر لا كومب بكتاب حول موسيقى الأفلام الذى شاركه فيه كلود روكل .

له بعض المؤلفات حول برودوى وجورج جرشوين وايكلا فتزجراد والرواية الأمريكية السوداء وحول فريهال .

وللاكومب رواية « قطع القمر » والف اغان لجون جيدونى واشترك فى تاليف « عام السينما » مع دانيل هايمن ما بين عام ١٩٧٧ ، ١٩٨٩ .



كتب لاكومب لميشيل بيكولى الممثل الفرنسى المعروف سيرته الذاتية « حوارات انانية » ولبرناديت لافون « عشيقة السينما » .

وكان مستشاراً موسيقياً لعدة افلام خاصة افلام آلان رسماس وفريدريكوفيللينى وجون ليوس برتوسلى وجاك روفيو وكلودجو ريتاو ، كلود شابرول وميشيل لوجرون .

وقد كتب سيناريو فيلم للمخرج رودولف موراف . وانتهى الاثنان من كتابة سيناريو فيلم غنائى يعرض حياة عازفة الكنترباس الانجليزية كاتلن فرييه . واعد دراسة ايضاً حول مرض السرطان مع البروفسير كوسكاس ■

بثينه رشدى





قـــاهـرة الشـــــرق

استبقت المعرفة الشرقية . صورة الواقع الشرقي في أذهان الرحالة والفنانين الأوربيين ، فكان نزوعهم نحو الشرق - ملتقى الحضارات القديمة - هو نزوع معرفي مرادف للإبداع والإلهام ، بحثاً عن النموذج الذى ارتسم في مخيلتهم وإدراكهم عن « الرائع » و .. « الجميل و ..... « الرومانسي » ...

وحتى منتصف القرن التاسع عشر ، كانت قد تشكلت منظومة فكرية - فنية متكاملة من روائع الأدب وفن التصوير ، اسهمت في اكتشاف عالم الشرق ومميزاته الجمالية .

كان الشرق هو عالم « الاحلام » الذى يتوافق أو يندمج في عالم الواقع ، فسعى هؤلاء الرحالة والفنانون - عن طريق التجاوب في المشاعر - إلى التوغل في جوهر الحضارة الشرقية .

وقد شكلت القاهرة زاوية الدفء والحلم الجميل في ذاكرة الكثيرين ، فكانت رحلة واحدة - كافية للبعض منهم - ليختزن تصورات ثرية عن « قاهرة الشرق » .. عن الطبيعة الساحرة وفنون العمارة المبتكرة وصخب الحياة وتنوع الالوان ، وكنوز الماضي التي شكلت طوقاً بديعاً من الحضارات التي تالقت على صدر التاريخ ...

وقد زار القاهرة عدد من الكتاب الرحالة الاوربيين ، ازدحمت في عقولهم صوراً عن الحياة في القاهرة ، مستمدة من قصص « الف ليلة وليلة » وروايات الأدباء والرحالة عنها ، لكنهم صدموا بواقع المدينة - في ذلك العصر - فقد زال عنها البهاء والجلال .. وإن ظل للحياة الشرقية طابعها الساحر الجذاب الطريف !

من بين إبداعات هؤلاء الأدباء - التي تعد وثائق هامة - اجتذبني كتاب لاديب ورحالة بريطاني هو « دوجلاس سلادين » بعنوان : « قاهرة الشرق - مدينة الليالي العربية »

في مقدمة الكتاب يتحدث المؤلف عن كيف أنه قد تعرض للنقد من الصحف البريطانية لما أورده في كتاباته السابقة من سخرية من المصريين ، خاصة تهكمه على طريقة استخدامهم للغة الانجليزية وينتهي بإيراد نص عريضة استرحام كتبها مصرى بالإنجليزية موجهة إلى السكرتير الإنجليزي لإحدى الشركات بالقاهرة وهي مليئة بالأخطاء اللغوية من كل نوع ، بالطبع بغرض إضحاك القارىء الانجليزي .. !

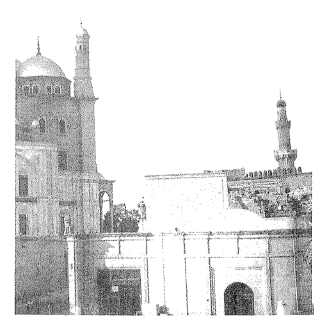
ثم يضيف قائلاً :

« اتقدم بعرض السبب الذى من اجله اقوم بوضع كتاب آخر عن مصر . إن مصر موضوع لا ينضب معينه . وعندما رأيت انني لوضعْت في « أشياء غريبة عن مصر » - (كتابه السابق) الفصول التي كنت أعدها عن المدينة العربية القروسطية المجيدة في القاهرة وحياتها الشعبية الخالصة لاستأثرت بنصف الكتاب ، فقررت حذف وصف قاهرة الشرق وجعله موضوع كتاب منفصل .

وقد تاكد عزمي على هذا بالحقيقة القائلة بأن تسعة من كل عشرة زائرين إنجليز لمصر يقضون كل وقتهم في القاهرة وضواحيها . إن كتابا عن قاهرة الشرق ليلبي حاجة ملحة ، إذ لا يوجد كتاب وافٍ يسعى لنقل القارىء إلى مزارات القاهرة القديمة (كتاب لين بول « قصة القاهرة » تاريخي اكثر منه طبوغرافي) والآثار التي لاتعد ولا تحصى المنتمية للعمارة العربية القروسطية التي كانت قائمة في القاهرة عندما امدت « الف ليلة » باللون المحلي ، ولاتزال قائمة ...

من عادة طيور المجتمع اللندني التي تذهب إلى القاهرة لقضاء فصل (الشتاء) ان تقضي وقتها كله بين الفنادق ونادى الجزيرة ، ثم تشكو من ان القاهرة تكاد تكون (مدينة) أوروبية كلندن أو باريس ، وسوف تخرج من مناقشاتهم بأن اكثر مايتوقون إليه في مصر هو ان يروا الحياة الشعبية وصخبها .. دون بذل ادنى جهد لخوض تجربة مضطربة لشوارع القاهرة ، بما فيها من حوارات بلغات غير مفهومة ، وغرباء يتدافعون في ملابس اشد غرابة والوان صاخبة واصوات وروائح غير مألوفة . لكن شعورا مستفزا قد سيطر على اذهانهم : بأن القاهرة يسكنها كلها ذلك الافندي السمج في ملابسه الرخيصة ذات الشبه المضحك بالملابس الاوروبية ، مضافا إليها الطربوش !!..

حتى بعد الذهاب مع الترجمان إلى البازار التركي لا يفكرون مطلقاً في التوغل داخل المدينة القديمة التي هي شرقية السمات مثلما كانت « غرناطة » في أيام العرب ، ولا تختلف تماماً عن بغداد « الف ليلة » .



كان اكثر ما يجتذبني في القاهرة هو كونها مدينة مازالت تحتفظ بجو الف ليلة ، وحينما كنت هناك نجحت في تحويل اكثر من شخص ـ مثل ذاك الضابط المرح او تلك الفراشة من فراشات المجتمع ـ إلى متعلق شديد التعلق بالمساجد او مراقب متحمس للحياة القروسطية في المدينة العربية وقد لعبت الكاميرا دوراً ليس بالهين في تحويل معظمهم ، فأكثرية الاثرياء الذين يذهبون إلى مصر يحملون كاميرات ، وقد افتتنوا بالصور التي اخذتها لتكون ادوات التوضيح في هذا الكتاب . وما أن يصاب اولئك بلوثة التصوير في المدينة العربية حتى يذهبوا إلى هناك يومياً ، غير ملتفتين إلى عمليات المساومة في البازارات او إلى ذباب سوق العصر ..!

كان علي ـ في اغلب الاحيان ـ ان اذهب وحدي بعد ان استنفدت حماسة او انهكت عضلات كل اصدقائي . لكنى لم اشعر بالوحدة قط ، حتى لو كنت في الجهة الخطا من المدينة ، حيث يبحث عني دليلي المخلص « علي » ويصحبني . فلم يكن شيء ليدفع « علي » إلى القدوم إلى الفندق من اجلي إذا احتجته للذهاب إلى اي اتجاه غير باب زويلة . وقد حدد لي مواعيد مرتين او ثلاثا حين كنت الح عليه ، لكن لما لم يلتزم بها فهمت ان لديه سببا ما ـ لم يكشفه ـ لتخلفه عن الحضور !

لكني لم ادخل ابداً مسجداً وحدي ما لم اكن مضطراً . فمن الصعب استحضار جو معين بدون وجود الصحبة المهتمة بفنه ورومانسيته . اما زوار المسجد والمصلين به فلا يبدو انهم يفكرون ابداً في هذه المظاهر . فالبنسبة لهم ، حتى مسجد « الماردانى » ليس سوى مكان للصلاة ونادٍ ، وهم لا يفهمون رغبة مسيحي في دخول هذا المبنى إلا على أنها تاكيد لحق التدخل ! ومع هذا فمساجد القاهرة هي من زهور الارض ، فيها ما في الزهور من ثراء لوني وتنوع مثلها مثل زهور الحديقة أو الحقل فهي تبدو كما لو كانت قد نبتت ونمت ، لم تمسها يد ، تغمرها حنايا جميلة وزخارف بديعة ، وهي تنتشر على طول الطريق عبر المدينه العربية .

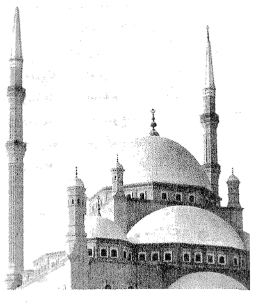
لست أدرى كم مسجد دخلت وتفحصت . لا أقل من خمسين ، قد تكون اكثر من مائة مسجد الفها كما يألف الرجال والنساء . اتفحص ملامحها الرقيقة اللطيفة كوجوه الأصدقاء . تبدو لى كما لو كانت تتجاوز زمن اليوم حينما أكون في رحابها .

قليلة هي طرز العمارة في العالم التى تتجاهل الزمن كمساجد القاهرة ، اعرف مساجد كانت تبنى حين كان لويس الخامس عشر ملكاً ، إبان غروب فرنسا الذهبى ، لكنها تبدو في عمر « قوطية » القرن الخامس عشر ، فبناؤو المسجد لم تكن قبضتهم على الاسلوب تتراخى ، ولم تكن مثلهم تتداعى . وهكذا لم يفقد مسجد « البرديني » سحر عمارة « قايتباى » ، رغم أنه بنى بعده بقرنين ، وهو يمكن أن يقارن بقوطية ستيوارت المبهجة في أكسفورد ، والتى بنيت بعد أن كانت القوطية القروسطية قد مضت مع الفروسية الاقطاعية في انجلترا بقرنين .

وبرؤية صفوف المساجد المنتظمة امام عين المشاهد في القاهرة ، يمكنه ان يقارن امجاد الف عام !

في الازهر نفسه ، جامعة العالم « المحمدى » ، هناك كتابات منقوشة تشير إلى صنيع يد « جوهر » قائد جيوش الفاطميين الذى فتح مصر .. مؤسسا « أكسفورد الشرق » ، منذ عشرة قرون عاصفة مضت !

أما مسجد عمرو فعمره من عمر الإسلام نفسه تقريباً ، وإن لم يبق ـ غالباً ـ من احجاره شيء يذكر ، كما ان صفوف الأعمدة السابقة التى اقامها مرممه في القرن ١٥



نصفها يرقد الآن ، كتماثيل الفراعنة فى الرمال !

تعلو مآذن الحاكم ـ احد اوائل المساجد ـ كصروح معبد إدفو فى وسط القاهرة القروسطية ، لهذه المآذن تلك البساطة الصلبة التى لمعابد مصر القديمة ، وقد خلت من العبادة مثلها ، فلم يعد من احتفال دينى يضىء إيوان جامع الحاكم ، بعد ان كان لفترة من الزمن متحفاً او معبداً للفن العربى ، صار الآن لاشىء اكثر من مخزن للفوانيس الكبيرة ، عتيقة الطراز التى تستخدم فى الإنارة للمؤمنين ، لكنه يحظى بصحبة باب النصر ، وباب الفتوح ، وسورى المدينة ، وهى فى عمر قلاعنا النورماندية !

يتميز جامع ابن طولون بضخامته ويبلغ عمر ابهائه ـ وهى اكبر مساحات فى القاهرة ـ الف عام وتعد قصة بنائه حدوتة فى حد ذاتها ! ومازالت الزخارف الحصية لنوافذه الكثيرة لا نظير لها . وإلى جواره توجد جدران كانت تنتمى إلى قصر مؤسسه الفاخر « قصر الهواء » ..

لن اتحدث هنا عن روعة المساجد العظيمة من اواخر العصور الوسطى ، السلطان حسن (سان بيتر الإسلام) والسلطان قلاوون (سان مارك الإسلام) والمؤيد ، والماردانى والماس والجامع الأزرق والسلطان برقوق ، والغورى ، وابو بكر وشيخون وقايتباى والسلطان سليم والبردينى والست صفية ـ وجميعها فيما عدا الأخيرين قد بنيت واكتست بكامل بهائها عندما كانت اهم حكايات على الارض تتبلور فى كتاب « الف ليلة » باللون القاهرى .. !

ايضا سيدرك القارىء ان قاهرة « الف ليلة » لا تحيا لدى المساجد فقط ، لكن ايضا لدى قصور الخلفاء وبكوات المماليك ، والمدارس والنافورات التى تكتنفها هذه القصور ، فى روح الجود التى للاحسان « المحمدى » ، فى القرون التى ملأت اوروبا بكنائسها واديرتها وكلياتها القوطية .

فى القاهرة لاتزال هناك شوارع قروسطية باكملها ، بما فيها من شرفات كبيرة ناتئة ، مغطاة بالمشربيات المتقنة الصنع ..

تتصاعد فى اطر ثلاثية على جانبى الطريق بحيث يبرز كل إطار فوق الذى تحته حتى تكاد السماء تختفى . وتحظى الجمالية بمداخل مسقوفة من الخشب كان يمكن ان تزين معبداً يابانياً ! اما السكرية والشوارع التى تتفرع عنها فتبدو خيالية كطبق برسم الصفصافة Willow- pattern plate باسلبتها ذات البوائك والمدارس من القرون الغابرة . اما باب زويلة المتوج بالمآذن المتوهجة ، المزود باسلحة مردة مازالوا يعتمد عليهم ، وتكاد لاتخلو عتبته من سقا خلق الثياب ، وتجاويفه المعتمة من « فقى » يرتل القرآن ، فهو قروسطى بما يكفى لكى يكون خلفية مناسبة ينطلق منها صلاح الدين مع امرائه لخوض معركة مع الصليبيين .

لكن هذا ليس سوى النصف ، فعلى الرغم من انه لم يعد هناك شىء من ابهة الامراء والنبلاء الذين كانوا يرفلون فى روعة فخامة الشرق ، او فى الزرد البربرية ، فإن المهرجانات الدينية الكبيرة ، كالاحتفال بمولد النبى وموكب المحمل الشريف المتوجه إلى مكة ، يحتفل بها بالكثير من عظمتها القديمة ، كما ان حياة الفقراء فى النواحى الباقية على حالها من المدينة القديمة ، لم تتغير منذ ايام الخلفاء ، اللهم إلا إقحام ثمرات العلم وبسط الذراع الحامى للسلطة والتى قررت الا يتعرض اى شخص ، او امتعته ، للعنف إلا عند تنفيذ القوانين العادلة .. هناك نصف ميل من الشوارع لايزال مزيناً بالرايات الحمراء والبيضاء والفوانيس لتحية الحجيج القادمين من مكة او موكب عرس ، حيث تقوم بإحياء كل من هذه المناسبات فرق للموسيقى البربرية ، وجمال ذات اغطية قرمزية ومحفات من العاج

والفضة وفريق من الاصدقاء على ظهور حمير بيضاء جميلة .

حين تشاهد النحّاس بقدميه إناء مطروقاً يكفت حافته ، أو حرايرى مدفونا إلى وسطه ، قد تسمع تلك المزامير والطبول البربرية . لكنك فى الغالب ستسمع انشودة على درجة من الحزن والجلال تجعل ذكراها تبقى فى اذنك للأبد ! ثم يعبر مجال رؤيتك نعش ذو طرفين عاليين ملفوف بشال فاخر ، محمول على اكتاف الاصدقاء تظلله الرايات ، إلى المثوى الاخير فى الصحراء الشرقية !

فى كل جانب يعمل الفقراء بصبر لكسب قليل الشرق بأدوات لم تتطور منذ فجر التجارة فخراط الخشب ، الذى يخلق شيش المشربيات المتقن ، يستعمل قوسا ذا وتر مرتخ ، والمنجد يندف القطن بواسطة « عمود الكسلان » والطرابيشى يقوم بتوبير قماشه بدبساسية نباتية .. هذه هى مدينة « الف ليلة » ..

ويمضى بنا « دوجلاس سلادين » فى تسجيل مشاهداته ، ورسم صورة دقيقة للحياة الاجتماعية فى القاهرة ، فيجعل المشاهد والأحداث تنبض بالحياة .. تتحرك امامنا حين نقرا ، ليس بسبب استخدامه للغة التصويرية المجازية ، وإنما بالوصف الدقيق البسيط الواضح .. فيرسم بالكلمات مشاهداته الواقعية بوصفها صورة !

القاهرة مسرح احداث ألف ليلة

لكى اتجنب ما يوجه إلى من لوم لتسميتى القاهرة « مدينة الف ليلة » سوف احتمى خلف مرجعية اثنين هما اهم ما كتب فى لغتنا (الإنجليزية) عن مصر العربية (= الاسلامية) . أشير بالطبع إلى إدوارد لين ربما كانت ترجمته لـ الف ليلة « هى ـ بعد الكتاب القدسى ـ اعظم عمل كلاسيكى » ، وإلى ابن شقيقته « ستانلى لين بول » ، الذى أفخر بتذكره كواحد من اصدقائى الأدباء فى أكسفورد ، ولقد كان مرجعاً يعتد به فى الموضوع منذ ان كان لايزال طالباً وهو اول من نقل إلى ـ فى انجلترا ـ كيف ان الفن الإسلامى : فن رومانتيكى بشكل غير عادى !

عندئذ صرت منتشيا به (= الفن) وانا أراه وجهاً لوجه فى ثلاث قارات وبلاد كثيرة ، ورجعت إلى كتابات « لين ـ بول » مرات لا حصر لها التماسا لمزيد من الإلهام ..

من الفقرة التى اقتبستها من « لين » فى الملحق ، سوف يتضح ان « الف ليلة » قد استمدت لونها المحلى من قاهرة القرن ١٦ ، رغم أن القصص نفسها كان بعضها موجوداً منذ قرون أبعد ، وبعضها ليس عربياً على الإطلاق .

لاينبغى لمن ينوى دراسة قاهرة الشرق دراسة جدية ان يذهب إلى هناك دون اصطحاب مجلدات « لين » الثلاثة القيمة الحاوية لترجمته لألف ليلة . فملاحظاتها تلقى ضوءاً مباشراً على قاهرة اليوم العربية (= الاسلامية) ، وتكسو بالحياة العديد من المساجد والقصور القديمة العظيمة ، المهملة المتداعية ، بل والخربة ، بإبراز المآسى والملاهى والحياه اليومية التى شهدتها منذ ٣٥٠ عاما .

اقرا كتابى لين « الف ليلة » و« المصريون المحدثون » كاملين قبل ان تذهب ، وسوف تنغمس فيهما يوميا وأنت هناك كى تطابق ملاحظاتك الخاصة على الدروس التى اكتسبتها منهما .

بالطبع إن الكتب التى تعالج القاهرة القروسطية نفسها بشكل اكثر مباشرة هى كتابا « لين ـ بول » القاهرة وقصة القاهرة وثانيهما تنقيح للأول .

حتى عهد قريب لم يكن يذكر كاتب آخر بجوارهما ، لكن منذ سنوات قليلة صدر مجلد ذو صور ملونة عن القاهرة والقدس ودمشق لواحد من أعظم باحثى اكسفورد البروفيسور « مارجليوث » ـ يلقى هذا الكتاب كثيرا من الاضواء الجديدة على الموضوع بدراسة المؤرخين والطبوغرافيين الغربيين بأسلوب اكثر مايكون نقدية ، وأنى لاشعر بأنى محتم تماماً خلف اسمى لين ولين ـ بول حينما ادعو القاهرة مدينة ألف ليلة وليلة .

استخدم لين ـ بول نفس هذه الكلمات فى فقرة اقتبستها فى ملحق كتابى يقول « مازالت القاهرة إلى درجة كبيرة مدينة ألف ليلة وليلة » ، وهو يعطى فى الفقرة الثانية التى اقتبسها منه ايضا وصفاً رائعاً ـ عن المؤرخ العربى « المقريزى » ـ الحياة التى كان يحياها سلاطين المماليك وامراؤهم ـ صيدهم بالصقور ، سباقاتهم ، لعبهم البولو ، ممارستهم للرماية ، حفلاتهم المتألقة ، حبهم للأبهة الشخصية .

كانت هذه الفقرة من كتاب « لين بول » ترد على خاطرى حين كنت أتجول لاتامل غروب الشمس بين مقابر الخلفاء ، أو ليلاً حين كانت الاسواق تقفر ويعلو القمر ، لاتطلع إلى القسمات الخرافية لتلك الجوامع الملكية الثلاثة فى شارع النحاسين . ■

عرفه عبدة على

الغلاف الأخير

لرفاعة الطهطاوى

بريشة الفنان : **جورج البهجورى**

